

DIE ITALIENISCHEN BRONZESTATUETTEN
DER RENAISSANCE
III
DIE MEISTER DER SPÄTRENAISSANCE

DIE ITALIENISCHEN BRONZESTATUETTEN DER RENAISSANCE

VON
WILHELM BODE

BAND III



VERLAG VON BRUNO CASSIRER
BERLIN

E.R.W. 1907

DIE BRONZEKUNST DER SPÄTRENAISSANCE

I.

GIAN BOLOGNA UND SEINE NIEDERLÄNDISCHEN UND ITALIENISCHEN MITARBEITER UND SCHÜLER IN FLORENZ.

Gleichzeitig mit den Nachfolgern Michelangelos, die in Florenz — mit B. Cellini an der Spitze — um die Mitte und im dritten Viertel des Cinquecento das Streben ihres großen Vorbildes auf Entwicklung mächtiger Formen und starker Gegensätze in Bewegung und Ausdruck weiterzubilden suchen, aber dabei ihr Vorbild bis zur Karikatur oder zu schablonenhafter Nüchternheit verzerren, tritt ein junger vlämischer Künstler in Florenz auf, der durch seine frische nordische Empfindung, durch reiche Phantasie und Schaffenskraft die Renaissanceplastik Italiens zu einer letzten Blüte führt.[1]) Gian Bologna (geb. 1524, gest. 1608), nach Boulogne sur mer benannt, in Douay geboren und in den Niederlanden ausgebildet, kam vor Mitte der fünfziger Jahre nach Italien und um 1556 nach Florenz, wo er bald der bevorzugte Künstler der Mediceer wurde und eine außerordentlich reiche und mannigfaltige Tätigkeit entfaltete. Daß er als Fremder eine solche Stellung zu erringen und einen bestimmenden Einfluß selbst auf die Florentiner Plastik auszuüben vermochte, war in der Erschlaffung der heimischen Kunst begründet. Zur Befriedigung des großen Kunstbedürfnisses der Großherzöge und ihres Hofes mußten daher, namentlich für die Kleinkunst und das Kunsthandwerk, wandernde fremde Künstler aus dem Norden herangezogen werden. Diese fremde Künstlerkolonie hat der bildnerischen Kunst dieser Zeit in Toskana frisches Blut und neues Leben zugeführt und hat ihren Charakter nahezu ein Jahrhundert bestimmt. Gian Bologna ist nur einer dieser Künstler, aber er ist der bedeutendste und der maßgebende; er und seine Mitarbeiter und Schüler



1. G. Bologna, Tonstatuette des Neptun. Kaiser Friedrich-Museum, Berlin.

[1]) Gelegentlich einer im Bargello geplanten Ausstellung von Werken des Meisters dürfen wir von dem Direktor der Sammlung Dr. G. B. Poggi eine Biographie des Künstlers auf Grund des reichen von ihm gesammelten Urkundenmaterials erwarten.



2. Gian Bologna, Brunnen im Giardino Boboli.

sind auch fast die einzigen, die uns unter ihnen bisher in ihrer Tätigkeit näher bekannt sind. Grade in der Kleinplastik begegnen wir einer Reihe von Bronzefigürchen, die Künstler der gleichen Richtung in ausgesprochener, zum Teil sehr tüchtiger Eigenart kennen lehren, für die aber Namen bisher nicht gefunden sind. Sie haben mit Gian Bologna die Mischung der mehr oder weniger stark realistischen Behandlung und genreartiger Auffassung ihrer nordischen Eigenart mit ebenso starken Zügen der italienischen Kunst unter Michelangelos Einfluß gemein. Daher ist die Entscheidung, ob wir in dem einen oder anderen Bronzebildwerk wirklich einen nordischen — wohl meist niederländischen — Künstler anzusprechen haben oder einen durch diese stark beeinflußten Italiener, nicht immer leicht.

Gian Bolognas eigenes Oeuvre an Kleinbronzen können wir mit ziemlicher Genauigkeit und Vollständigkeit zusammenstellen; sind doch darüber noch verschiedene Urkunden, sowie ausführliche Angaben der gleichzeitigen Schriftsteller Borghini und Baldinucci und das Inventar Richelieus, der sich möglichst alle Statuetten und Gruppen des Meisters zu verschaffen suchte, erhalten. Dazu bieten seine großen Bildwerke, Bronzen wie Marmorarbeiten, nach denen die Kleinbronzen vielfach nur mehr oder weniger treue Nachbildungen sind, reichen Anhalt zu ihrer Bestimmung. Freilich hat grade der Umstand, daß eine Reihe dieser kleinen Bronzen Repliken der großen Bildwerke Bolognas sind, und die Angaben der Zeitgenossen, daß Tacca, Susini u. a. Schüler nach den Modellen oder Zeichnungen ihres Meisters solche Figürchen ausgeführt hätten, was uns sogar durch Bolognas eigene Worte[1]) bestätigt wird, dazu geführt, diese Kleinbronzen regelmäßig als Arbeiten der Werkstatt: des Susini u. a. aufzuführen; doch mit Unrecht. Daß sie vielfach von den Schülern gegossen und ziseliert, zum großen Teil auch wohl geformt sind, nimmt ihnen freilich den Reiz voller Eigenhändigkeit, aber die Modelle waren doch vom Meister. So gut wir Donatellos Bronzen, die zumeist in gleicher Weise von Schülern nach dessen Modellen ausgeführt wurden, dem Meister selbst geben, dürfen wir auch diese Kleinbronzen unter Bolognas Werken aufführen. Dazu sind wir um so mehr berechtigt, als eine Anzahl derselben mit dem Namen des Meisters bezeichnet sind und diese zum Teil nicht besser sind als manche unbezeichnete Stücke.

Baldinuccis Liste (Band VIII und X), wenn sie auch nicht vollständig ist, giebt uns doch den sichersten Anhalt, weshalb sie hier vorangestellt sei. Er leitet sie in folgender Weise ein:

„Appresso sarà nota de' gruppi, che si fanno di bronzo co' modelli di Gio. Bologna (also wohl noch zu Baldinuccis Zeit) oltre alle figure semplici di crocifissi, ed oltre figure di maschi e femmine ed animali bellissimi: Il gruppo delle Sabine alto circa un braccio fiorentino, — L'Ercole che ammazza il centauro, — Il centauro, che rapisce Deianira, — Il cavallo ucciso dal leone, — Il toro ucciso dal tigre, — La femmina che dorme e l' satiro che la guarda, — Il Mercurio volante, — Il cavallino che sta in su due



3. Gian Bologna, Satyr und Nymphe.
Albertinum, Dresden.

[1]) „Susini —, che ha gitato nelle mie forme di molte statuette per mandare in Allamagna" (Desjardins, Gian Bologna, pag. 185).

piedi, — L'altro cavallo caminante, — Il villano col fruguolo, — La femmina che si lava, — Quattro forze d'Ercole, — Il leone camminante, — Fra le figure semplici sono più belissimi crocifissi."

Das Inventar Richelieus fügt die sitzende Architektur hinzu und führt einige Gruppen der Herkulesarbeiten mehr auf, die näher beschrieben sind. Einige weitere Stücke: Das Modell der Reiterstatue des Cosimo (Taf. CLXXXI), ein segnender Christusknabe (Taf. CCIV), Christus an der Säule (Taf. CLXXXIII), die Madonna (Taf. CLXXXIV), die drei halblebensgroßen Götterfiguren im Palazzo Vecchio (früher im Bargello; Taf. CLXXXV) u. a. sind durch das Mediceerinventar gesichert, während die meisten ganz kleinen Figürchen, die sich bei Baldinucci wohl unter den summarisch aufgeführten „figure semplici" verstecken, und einige andere Statuetten und Gruppen sich durch ihre Übereinstimmung mit den beglaubigten Stücken als Erfindungen Bolognas nachweisen lassen.



4. G. Bologna, Silberstatuette eines Vogelfängers. Coll. O. Huldschinsky, Berlin.

Die meisten seiner großen Figuren und Gruppen besitzen wir auch in kleinen Bronzenachbildungen, von denen einzelne wohl Ausgüsse der Modelle des Meisters sind; so die etwa halblebensgroße Bronzestatuette des Neptun zu der Kolossalfigur auf dem Brunnen zu Bologna (1563—67; im Museo Civico zu Bologna; Abb. 1, nach einer Nachbildung in Ton im Berliner Museum). Häufig finden sich kleine Wiederholungen der Marmorgruppe „Sieg der Tugend über das Laster" im Museo Nazionale zu Florenz (Taf. CLXXXVI); häufiger noch die Wiederholungen der Statue des Merkur ebenda, die seinen Ruhm erst eigentlich begründete (1564, Taf. CLXXXVII rechts). Einige wenig abweichende ganz kleine Merkurstatuetten (Taf. CLXXXVII links) sind Ausgüsse erster Modelle zu dieser Figur, von der Bologna später (1578) eine Variante ausführte, die das Motiv ebenso frappant und originell giebt, aber noch glücklicher in der Bildung des Körpers ist (Taf. CLXXXVII Mitte). Dieses Weiterarbeiten, das Streben nach steter Vervollkommnung der eigenen Kompositionen, auch wenn sie gleich von vornherein den größten Beifall gefunden hatten, ist überhaupt eine der charakteristischsten, schönsten Eigenschaften des fleißigen, strebsamen Künstlers. So geht seiner berühmten Gruppe des Raubes der Sabinerinnen in der Loggia de' Lanzi (1582; kleine Bronzenachbildung Taf. CLXXXVI rechts) eine andere Gestaltung, nur mit zwei Figuren, voraus (Taf. CLXXXVI links), deren er selbst in einem Briefe an den Herzog von Parma im Jahre 1579 bei Zusendung der Bronze Erwähnung tut. Zu einer anderen Gruppe in der Loggia de' Lanzi: Herkules den Nessus erschlagend (1599), von der kleine Wiederholungen in Bronze gleichfalls nicht selten sind (Taf. CLXXXIX), scheint der Künstler ein Gegenstück in dem Raub der Dejanira durch Nessus geplant zu haben. Es kommen davon zwei Varianten in zahlreichen größeren und kleineren Bronzen vor (Taf. CLXXXIX, CLXXXVIII rechts), beide voll packender Lebendigkeit und großer Formenschönheit. Ein frühes, wohl eigenhändiges Exemplar, fast von der doppelten Größe der gewöhnlich vorkommenden Gruppe und von ihr in allem Detail abweichend, besitzt das Berliner Museum (Taf. CLXXXVIII, 82 cent. hoch). Die oben genannte kleine Wiederholung des Reiterdenkmals Cosimos I. auf der Piazza della Signoria im Museo Nazionale ist ein eigentliches Modell. Wir haben ihr die Reiterstatuette des Gian Giacomo Trivulzio im Kastell zu Mailand zur Seite gestellt, die wohl einem Künstler in Mailand, vielleicht Leone Leoni oder Pompeo Leoni angehört (Taf. CLXXXI). Eine sehr edle Reiterstatuette der Sammlung Newall bei London geht wohl gleichfalls eher auf Gian Bologna als auf seinen Schüler und Mitarbeiter Tacca zurück (Taf. CLXXXII).

Eine ganze Reihe kleinerer bronzener Einzelfiguren oder Gruppen von weiblichen und männlichen Gestalten sind ausschließlich in der Absicht auf pikante Schaustellung der schönen Formen entstanden; das Motiv war dem Künstler



5. G. Bologna. Tonstatuette des Zwergs Morgante. Berliner Museum.

nur der Vorwand dazu, wie er es selbst in einem Briefe an den Herzog von Parma über die Gruppe mit der einen Sabinerin offen ausspricht.[1]) So mag die wundervolle Gruppe eines Frauenraubes (Taf. CXCI) gelegentlich seiner Beschäftigung mit der Gruppe des Raubes der Sabinerinnen entstanden sein, zu der der Künstler ein Gegenstück in der Gruppe „Tarquinius und Lucrezia" erfand (Taf. CXCII). Ein Exemplar der ersteren Gruppe, das sich im Londoner Kunsthandel befand und hier abgebildet ist, trägt am Sitz unter der Lucrezia die Initialen D C F. Die Annahme liegt nahe, daß darin eine Künstlerinschrift zu sehen ist; aber Erfindung und Formgebung in dieser Gruppe wie in dem Gegenstück, das sicher von der gleichen Hand ist, stimmen so vollständig überein mit den zahlreichen gesicherten Gruppen und Figuren des Gian Bologna, daß diese Arbeiten wohl kaum einem andern Künstler gegeben werden können. Auch lassen sich die Initialen auf keinen andern Künstler der Zeit, der mit Gian Bologna Beziehungen gehabt hätte, zurückführen. So ist grade die Lucrezia aufs engste verwandt der sitzenden nackten Frauengestalt, die durch die Attribute in ihren Händen als die Architektur charakterisiert ist (Taf. CXCIII rechts). Von dieser anmutigen, außerordentlich oft wiederholten Figur besitzt das Museo Nazionale zu Florenz das große Marmororiginal. Von den stehenden, nicht weniger oft wiederholten Statuetten der „Badenden" und der „Astronomie" (Taf. CXCIII links und CXCIV rechts) befinden sich zwei treffliche, bezeichnete, wohl ganz eigenhändige Exemplare, von denen erstere schon um 1565 vom Künstler an Kaiser Maximilian II. gesandt wurde, im Wiener Hofmuseum. Die hier abgebildete „Astronomie" der Sammlung Eduard Simon in Berlin, früher im Besitz des Conte Alessandri, steht jenem Wiener Stück nicht nach. Seltener als diese Figur ist die ähnliche hockende nackte Gestalt einer Badenden, die sich abtrocknet (Taf. CCVI, rechts). Merkwürdigerweise findet sich von der köstlichen Marmorfigur der Badenden auf dem Brunnen im Giardino Boboli (Abb. 2) keine Bronzewiederholung.

Auch heute noch als Werke Gian Bolognas meist verkannt, obgleich von Baldinucci ausdrücklich erwähnt, ist die in älteren Sammlungen nicht selten vorkommende Gruppe der schlafenden Nymphe (Taf. CXCV, oben). Der heranschleichende Satyr, der der Gruppe einen unangenehm lüsternen Beigeschmack giebt (Abb. 3), ist, wie in dem einen der beiden Dresdner Exemplare, meist fortgelassen. Sympathischer und voll frischem Leben ist die offenbar eigenhändige liegende Frauengestalt der Allegorie der Geschichte, die aus der Sammlung Hainauer in die Sammlung P. Morgan gekommen ist (Taf. CXCV, unten). Von ihr sind in den letzten Jahren mehrfach Fälschungen im Handel aufgetaucht. Für den Großherzog von Toscana fertigte der Künstler die drei oben schon erwähnten halblebensgroße Götterstatuetten, die bis vor kurzem die Sammlung des Bargello schmückten und jetzt wieder an ihren ursprünglichen Aufstellungsort, in das Studiolo des Großherzogs Ferdinand I. im Palazzo Vecchio, gelangt sind: Juno, Venus und Apollo (Taf. CLXXXV); letzterer unangenehm kokett in der gewundenen Haltung und der fleischigen Bildung, der weit glücklicheren Gestalt der „Astronomie" nahe verwandt. Während diese drei Figuren alt nur in dem einen Exemplar vorkommen, ist der vielleicht zu der gleichen Serie erfundene Mars (Taf. CXCIV, links) um so häufiger, freilich nur in kleinerem Format. Vollständig ist diese Gestalt eigentlich nur, wenn sie in der Linken das abgeschlagene Haupt eines Feindes hält; doch ist dies meist nicht mitgegossen, wohl weil man das Motiv zu abschreckend fand.

Besonders beliebt waren zu der Zeit des Künstlers die Gruppen, welche die Herkulestaten darstellen: Der Louvre, das Bargello, die Wallace Collection, Palazzo Corsini in Florenz, das Museo del Castello in Mailand u. a.

[1]) „Le due predette figure che possono inferire il rapto d'Elena, et forse di Proserpina, o d'una delle Sabine; eletto per dar campo alla sagezza et studio dell' arte."



6. Gian Bologna, Knabe mit Fisch. Bargello, Florenz.

Sammlungen besitzen je verschiedene dieser Gruppen, die meist ausgezeichnet sind durch die herkulische Bildung der Gestalten und die geschlossene Form (Taf. CXCVI bis CXCIX). Während einige Arbeiten wegen des unplastischen Motivs wohl überhaupt nicht ausgeführt worden sind (so die Reinigung des Augiasstalles, die Erringung des Gürtels der Hippolyte), kommen andere in verschiedenen Varianten vor, wie die Kämpfe mit den Riesen Antäus und Kakus, von denen die ausgezeichneten, offenbar eigenhändigen Gruppen im Besitz von Dr. Eduard Simon in Berlin (Taf. CXCVI) in andern Exemplaren mir nicht bekannt sind.

Wie diese Kampfesszenen unter Menschen, so waren auch kämpfende Tiere rechte Motive nach G. Bolognas Sinn und nach dem Geschmack der Zeit. Der vom Löwen niedergerissene Stier und eine ähnliche Gruppe von Pferd und Löwe sind schon von Baldinucci bezeugt und kommen häufig vor (Taf. CC). Tiere verstand der Künstler überhaupt trefflich darzustellen. Bekannt sind die großen Vögel: Adler und Truthahn, jetzt im Bargello und dort früher dem Tacca zugeschrieben. Baldinucci nennt auch einen „Leone caminante“, den ich nicht mit Bestimmtheit aus den ziemlich zahlreichen Löwenbronzen der Zeit festzustellen wage. Besonders beliebt waren seine Pferdedarstellungen; Baldinucci erwähnt das „cavallino che sta in su due piedi“ und das „cavallo caminante“. Da diese, bei der großen Nachfrage, von Susini, Tacca u. a. Nachfolgern nicht nur, wie die andern Kleinbronzen des Meisters, wiederholt, sondern auch vielfach mehr oder weniger frei nachgebildet wurden, so ist es heute schwer, G. Bolognas eigene Erfindungen aus dem wahren Marstall solcher Pferdedarstellungen herauszuerkennen. Vereinzelt finden sie sich in zahlreichen Museen und Palästen namentlich Italiens, treffliche Exemplare in der Sammlung Robert v. Mendelssohn in Berlin. Von den Pferden der Mendelssohnschen Sammlung, die ich hier zusammenstelle (Taf. CCI und CCII), haben die auf Taf. CCI abgebildeten wohl am meisten Anspruch als G. Bolognas Arbeiten zu gelten; Baldinucci bezeugt grade ein Pferd, das auf den Hinterbeinen steht. Diese Pferdchen sind lebenswahrer, feiner bewegt und besser durchgeführt als die großen Reiter des Künstlers, obgleich sie recht eigentlich die Vorbilder aller späteren Pferde- und Reiterdarstellungen, unbewußt selbst der modernsten geworden sind.



7. Gian Bologna (?), Brunnenfigur mit dem Zwerg Morgante. Bargello, Florenz.

Durch Baldinucci wird auch eine sehr abweichende kleine Bronzefigur als das Werk Gian Bolognas bezeichnet, der „Villano col fruguolo“, der

Vogelfänger, und durch diesen läßt sich eine ganze Reihe ähnlicher Genrefiguren auf den Künstler zurückführen. Diese derben Bauernfiguren lassen auf den ersten Blick nicht an den Künstler der eleganten, schön bewegten nackten Frauen- und Männergestalten denken, aber eine nähere Betrachtung zeigt doch auch in ihnen den gleichen feinen Sinn für schöne, ausdrucksvolle Bewegung, der sich hier mit dem gesunden angestammten Naturalismus seiner niederländischen Heimat verbindet. In diesen trefflich beobachteten Figuren werden wir inne, daß Gian Bologna neben einem Pieter Brueghel aufgewachsen war. Es sind mindestens drei verschiedene solcher „Vogelfänger" erhalten, von denen Exemplare ziemlich häufig sind (Taf. CCIII und CCIV). Sie zeigen Bauern oder Jäger, die Vögel im Gebüsch im Schlaf zu überraschen und zu erschlagen suchen: in der linken Hand haben sie eine (fast immer fehlende) Blendlaterne, in der Rechten einen Schlägel. Auch die Medizeerinventare erwähnen sie; hier werden sie als Silberfiguren aufgeführt. Eine solche ist in der Sammlung Oscar Huldschinsky in Berlin erhalten: hier lockt der Jäger durch eine kleine Eule, die er auf seiner Rechten hochhält, die Vögel an, während er in der Linken die Lampe hält; das Gegenstück müßte also ein zweiter Jäger



8. Gian Bologna, Brunnenmodell. Kaiser Friedrich-Museum, Berlin.



9. Gian Bologna, Wachsmodell mit Herkules und Kakus. Kaiser Friedrich-Museum, Berlin.

neben ihm sein, der die Vögel erschlägt. Das hier abgebildete Figürchen ist ausgezeichnet durch die vollständige Erhaltung allen Details, bis auf den fein durchgearbeiteten Sockel (Abb. 4).

Den gleichen Charakter wie diese Vogelsteller haben die ganz kleinen Figuren von Bettlern und Dudelsackpfeifern (Taf. CCV). Von letzteren kommt der eine, sitzende, häufiger vor, der andere, vorwärtsschreitende, ist mir nur in einem Exemplar im Kaiser Friedrich-Museum bekannt. Zu dem Bettler giebt es ein Gegenstück, eine Bettlerin, von der wir leider eine Abbildung nicht bekommen konnten. Und schließlich dürfen wir Gian Bologna danach wohl auch als den Künstler der verschiedenartigen kleinen nackten Narrenfiguren, namentlich des am Hofe Cosimos I. besonders beliebten Zwerges Morgante, ansprechen. Es ist meist dieselbe Figur: stehend und völlig nackt (wie ihn der Großherzog gern zeigte), bald als Bacchus, bald als Hornbläser oder ähnlich charakterisiert (Taf. CCVII). In einer größeren Bronze, von der nur ein Exemplar im Kaiser Friedrich-Museum bekannt ist (Taf. CCVII Mitte), ist er hockend über Früchten und mit Emblemen des Fischfanges (wohl als Gott des Überflusses) dargestellt; ein anderes

Mal auf einer Schildkröte reitend (Abbildung 5, nach einem Tonmodell im Kaiser Friedrich-Museum, das auch ein Bronzeexemplar danach besitzt). Eine fast lebensgroße Bronze dieses Morgante auf der Schildkröte befindet sich im Magazin des Bargello; ebenda auch eine zweite, ganz ähnliche Bronze: Morgante auf einem Drachen reitend, während eine dritte derartige Figur (Abb. 7) in der Sammlung ausgestellt ist. Alle drei dienten als Fontänen; sie werden nicht Bologna, sondern Cioli zugeschrieben.

Wie diese Morgantefigürchen meist in ganz kleinem Format — kaum zehn Zentimeter hoch — vorkommen, so sind auch einige andere, besonders beliebte Gestalten des Künstlers mit Vorliebe so klein wiederholt worden. So die erschreckt nach oben blickende Susanne, die auch in größerem Format ausgeführt ist. Besonders häufig finden sich die beiden badenden Frauen: die eine, die sich mit einer Kanne abgießt, die andere sich trocknend; beide in gleichen größeren Statuetten nicht vorkommend (Taf. CCVIII). Der kleine Apollo, von dem das Bargello und das Berliner Museum je ein (nicht unwesentlich verschiedenes) Exemplar besitzen, ist eher als Modell zum größeren Apollo im Pal. Vecchio (vgl. Taf. CLXXXV) wie als Nachbildung desselben zu bezeichnen. Der Meleager, dessen einziges bekanntes Exemplar das Kaiser Friedrich-Museum besitzt, scheint das Modell für ein (nur geplantes?) Gegenstück zu jener stark bewegten Figur. Nur ganz ausnahmsweise hat der Künstler auch einmal ein Gerät in Bronze komponiert; so in der Lampe in Form einer auf Delphin reitenden Harpye (Taf. CCVI), von der die Sammlung Pierpont Morgan zwei Exemplare besitzt. Wenig glücklich ist Gian Bologna in seinen Kinderfiguren, denen der Charakter des Kindes im Ausdruck wie in den Formen fehlt, wie der Knabe mit dem Fisch in Bargello (Abb. 7) und der segnende Christusknabe (Taf. CCIV) beweisen. Eine Reihe von Tonmodellen, die von Gian Bologna erhalten sind (meist mit Wachs retuschiert), sind diesen kleinen Bronzefiguren nahe verwandt, sind aber freier und frischer in der Behandlung (Abb. 8—12).



10. G. Bologna, Tonmodell. Kaiser Friedrich-Museum, Berlin.

Die Frage, ob und inwieweit wir bei diesen zahlreichen Kleinbronzen, deren Erfindung mit Sicherheit auf Gian Bologna zurückzuführen ist, auch die Ausführung dem Meister selbst zumessen dürfen, ist fast ausschließlich nach ihrer Qualität zu entscheiden. Nur bei der kleineren Zahl, namentlich von solchen Figürchen und Gruppen, von denen Dutzende und selbst Hunderte von Exemplaren noch jetzt vorhanden sind, wird dies der Fall sein. In der Regel sind sie von Susini, Tacca und andern Schülern und Gehilfen nach den Modellen und ersten Exemplaren des Meisters ausgeführt worden, wie uns dies durch Gian Bolognas eigene Worte bestätigt wird. Aber auch dann hat der Meister doch in der Regel sein Auge darüber wachen lassen. Dies zeigt der Vergleich mit den eigenen Arbeiten dieser Nachfolger, zeigt sich vor allem auch in den verschiedenartigen Nachahmungen, die nach einer Reihe jener Bronzen Gian Bolognas gemacht worden sind (Taf. CCIX, Abb. 11 und 12). In der Regel sind sie trocken oder empfindungslos neben den Arbeiten des Meisters; gelegentlich giebt sich darin aber auch eine eigene Individualität kund. Dies ist namentlich der Fall in verschiedenen größeren Statuetten von Badenden, von denen zwei im Besitz von Frau Margarethe Oppenheim (Taf. CCXI, rechts u. links) sich befinden, zwei andere aus der Sammlung Seillière in die Sammlungen Heseltine und Foulc übergegangen sind. Darunter ist z. B. die Figur, die den Fuß auf einen hohen Sockel legt, fast die getreue Wiederholung der einen Badenden von Gian Bologna, und doch lassen die derberen, fleischigeren Formen, die geringere Eleganz und der Schwung in der Bewegung kaum an diesen denken, geben vielmehr eine eigene frische und derbe Künstlernatur, die wir wohl zweifellos unter den Niederländern zu suchen haben, welche gleichzeitig mit ihrem Landsmann Gian Bologna in Italien, namentlich in Florenz vorübergehend lebten oder dauernd sich niedergelassen hatten, und die damals auf den Charakter der italienischen Kunst ebensoviel von ihrer



11. Werkstatt G. Bolognas. Messrs. Durlacher Bros., London

nordischen Eigenart übertrugen, wie sie von ihr empfingen. Einer dieser vlämischen Zuwanderer, auf die solche Bronzefigürchen zurückgehen, ist uns ausnahmsweise dem Namen nach bekannt: Elia Candido (de Witte), der Vater des Peter Candid. Zu der Folge der etwa halblebensgroßen Götterstatuetten des Gian Bologna, jetzt im Palazzo Vecchio zu Florenz, fertigte er den Amor (Taf. CCXII), der an der Sockelplatte seinen Namen und die Jahreszahl 1573 trägt. Die Figur ist ebenso stark und absichtlich bewegt, wie die seines berühmteren Landsmannes, aber sie ist derber, fast unangenehm fleischig, selbst neben dem sonst in mancher Beziehung sehr verwandten Apollo des Gian Bologna.

Nach dem Vergleich mit dieser Figur möchte ich dem Candido auch eine mehrfach vorkommende Perseusstatuette zuschreiben (Taf. CCXII, links), die wieder in deutlicher Konkurrenz mit Gian Bolognas Merkurstatue entstanden ist, ohne sie jedoch in Eleganz der Form und Schwung der Bewegung zu erreichen.

Noch derber, echt vlämisch in Formen, Typen und Bewegung sind mehrere unter sich nahe verwandte nackte Frauengestalten, bald als Venus, bald als Diana oder nur als Badende charakterisiert, von denen zwei im Victoria- und Albert-Museum, eine dritte in der Sammlung Pierpont Morgan sich befinden (Taf. CCXIII), während eine „Abundantia" (Abb. 13) alter Besitz des Bargello ist. Den Gruppen Gian Bolognas ist auch der Raub einer jungen Frau durch einen Satyr in der Sammlung von Goldschmidt-Rothschild in Frankfurt nachgebildet (Taf. CXC). Auch die auf einem Felsen hockende nackte Frauengestalt, obgleich von anderer Formenauffassung, paßt wohl in diese Reihe (Herzogl. Museum zu Braunschweig, Taf. CCXIV), während die



12. Werkstatt Gian Bolognas. Herkulesarbeit. Messrs. Durlacher Bros., London.

Figur der Europa im Museum des Dogenpalastes (Taf. CCXIV) in ihrer eleganten Form reineren italienischen Charakter zeigt.

Einen durchaus eigenartigen Künstler der gleichen Richtung wie Gian Bologna, der seine niederländische Herkunft noch weniger verleugnet, aber bei größerer Schlichtheit und Natürlichkeit in seinen schlanken nackten Frauengestalten kaum weniger reizvoll und elegant ist, lernen wir in einer Folge badender Frauen kennen, die vollständig nur in der Sammlung Pierpont Morgan (Taf. CCXV) vorhanden ist, während Wiederholungen der vier Figuren vereinzelt im Kaiser Friedrich-Museum, in der Sammlung Beit in London und sonst sich finden. Mit einer dieser Badenden, mit der ruhig dasitzenden Frau, die ihre Zöpfe flicht, stimmt eine Kostümfigur: eine junge Frau mit dem Marktkorb am Arm (Taf. CCXVI), in den Proportionen, in den Zügen und in der originellen Kopftracht so genau überein, daß sie zweifellos eine gleichzeitige Arbeit desselben Künstlers sein muß. Zu dieser Statuette kommt gelegentlich als Gegenstück die Figur eines jungen Mannes vor (Taf. CCXVI); beide haben das charakteristische Kostüm, das in den südlichen Niederlanden und den angrenzenden Departements von Frankreich gegen Ende des XVI. Jahrhunderts getragen wurde. Dadurch läßt sich dieser liebenswürdige Künstler der Spätrenaissance mit voller Sicherheit als Niederländer oder Nordfranzose von Herkunft bestimmen.

Nach dem gleichen Charakter dürfen wir demselben Künstler auch eine kleine Gruppe von echt vlämischen Motiven: eine nackte hockende Frau, die ihren Knaben abhält (Taf. CCXVII), sowie das in verschiedenen kleineren Varianten nicht selten vorkommende köstliche Figürchen einer nackten Frau, die sich die Nägel schneidet (Taf. CCXVII),



13. Werkstatt Gian Bolognas. Herkulesarbeit. Messrs. Durlacher Bros., London.

zuweisen. Sehr verwandt ist auch die geschmackvolle Hängelampe, in Gestalt einer auf einem Delphin reitenden Sirene, von der das schönste Exemplar im Museum zu Braunschweig sich befindet (Taf. CCXVI, Mitte). Jener Gruppe sehr ähnlich ist die Darstellung, wie Venus den kleinen Amor den Bogen abschießen läßt (Taf. CCXVIII); doch sind hier die Formen weniger schlank, die Typen etwas abweichend, während in der Gruppe der beiden nackten Ringerinnen (Wallace Coll., Taf. CCXVIII) und in der hockenden Susanne (Kaiser Friedrich-Museum, Taf. CCXVIII) die Körper weniger geschmeidig, die Bewegungen eckiger erscheinen, so daß wir wohl an einen sehr verwandten, aber kaum an den gleichen Künstler denken können.



14. Florentiner Künstler um 1570. Merkurkopf.
Kaiser Friedrich-Museum in Berlin.

2.

FLORENTINER ZEITGENOSSEN DES GIAN BOLOGNA.

Ist schon bei diesen Niederländern, die in Italien lernten und arbeiteten, die Zurückführung ihrer Kleinbronzen auf bestimmte Künstlerpersönlichkeiten und noch mehr die Benennung der Künstler meist sehr schwierig, so sind wir bei den gleichzeitigen Bronzestatuetten rein italienischer Herkunft aus gleicher Zeit, also aus den letzten drei oder vier Jahrzehnten des Cinquecento, nur selten imstande, sie mit einiger Sicherheit auf einen bestimmten Künstler zurückzuführen. Dies ist zum Teil darin begründet, daß seit der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts die italienischen Künstler und wohl auch das Publikum (Gian Bologna arbeitete seine meisten Statuetten für deutsche und andere nordländische Fürsten und Kunstfreunde) die Freude an der Kleinplastik mehr und mehr verloren hatten; infolge davon finden wir zwar noch eine nicht unbeträchtliche Zahl von Bronzestatuetten dieser Zeit, aber darunter nur ausnahmsweise eine größere Zahl von einer und derselben Hand. Da nun auch die große Plastik dieser Übergangszeit von der Renaissance zum Barock bisher von der Forschung außerordentlich wenig berücksichtigt und mit einem ernsten Studium derselben noch kaum der Anfang gemacht ist, so ist die Bestimmung dieser vereinzelten Statuetten und Gruppen auf ihre Künstler vorderhand meist noch unmöglich. Vielfach können wir nicht einmal die Schule genauer angeben. Dies hat freilich auch darin seinen Grund, daß um diese Zeit der Lokalcharakter der einzelnen Schulen, namentlich bei den Bildhauern, durch den häufigen Wechsel ihres Aufenthaltes sehr verblaßt. Am deutlichsten lassen sich noch die Florentiner Arbeiten als solche herauskennen, die neben denen der Venezianer dieser Zeit die häufigsten sind, auch abgesehen von den Statuetten Gian Bolognas und seiner Landsleute in Florenz.

Das Victoria- und Albert-Museum besitzt aus der Sammlung Salting die größere lebensvolle Statuette eines h. Hieronymus, der sich kasteit, unter dem Namen des Pietro Torrigiani († 1528; Taf. CCXIX). Diese Bestimmung ist zweifellos auf Grund einer gewissen Verwandtschaft in Haltung und Bildung mit der bekannten Tonstatue dieses Künstlers im Museum zu Sevilla gemacht worden, allein der Charakter der Figur deutet schon auf eine wesentlich spätere Zeit.

Zwei Gruppen von außerordentlicher Durchführung, beide im Besitz von Baron Gustave Rothschild in Paris, lassen, obgleich nicht eigentlich als Gegenstücke geschaffen, deutlich die Hand eines und desselben Künstlers, offenbar eines Florentiners, erkennen (Taf. CCXX). Schon die Motive sind sehr charakteristisch für die Florentiner Plastik bald nach der Mitte des Jahrhunderts: dargestellt ist Herkules den Löwen zerreißend und David, der Goliath niederstößt. Es sind, bei allem Können, leere Bravourstücke, denen im Aufbau wie in der Formengebung der Geschmack und selbst die Kunst fehlt, die ähnlichen Darstellungen Gian Bolognas innewohnt. Die plastische Kunst der Zeit, namentlich in Florenz, kennt nichts Höheres als solche Kampfesgruppen; wir nennen als solche auch noch zwei unter sich verwandte kleinere Gruppen: Prometheus vom Adler zerfleischt, in der Sammlung A. Figdor in Wien, und Simson einen Philister erschlagend, in der Sammlung Heseltine in London (Taf. CCXXI).


15. Niederländ. Meister in Florenz um 1575
Bargello, Florenz.

Eine völlig gesicherte Florentiner Arbeit ist die Statuette einer Justizia in der Sammlung Pierpont Morgan (Taf. CCXXII), das Modell zu Cecco del Tadda's Kolossalfigur mit dem antiken Porphyrtorso auf der Säule der Piazza S. Trinita in Florenz, die 1581 aufgestellt wurde; eine schön bewegte wirkungsvolle Gestalt, dabei von ungewöhnlicher Natürlichkeit für die Zeit, in der sie entstand. Florentinisch ist auch die edle Figur des „Winters“ (Taf. CCXXIII, im Wiener Hofmuseum; auch in anderen Sammlungen vorhanden), in der der Einfluß Michelangelos sich noch deutlich kenntlich macht. Ihr nahe verwandt, selbst in der Behandlung der Gewandung, ist die sitzende Figur einer Frau mit einer Kappe, die ihre Hände über einem Becken wärmt (Taf. CCXXV; im Museo Nazionale zu Neapel). Florentinisch und aus der gleichen Zeit erscheinen auch Figuren wie der Merkur im Wiener Hofmuseum (Taf. CCXXIII) und der nackte Jüngling mit dem Lorbeerkranz (jetzt in der Bronzensammlung des Grünen Gewölbes zu Dresden, Taf. CCXXIII), die in ihrer Bildung und in der gesuchten Bewegung Künstlern wie Cellini, Domenico Poccetti u. a. verwandt erscheinen. Auch die nackten Gestalten von Kriegern, Athleten und ähnlichen Figuren, von denen wir mehrere besonders charakteristische wiedergeben (Taf. CCXXVI und CCXXIV), zeigen bei immer zunehmender Verflachung der Formen den ähnlichen Florentiner Charakter vom Ausgang des Cinquecento. In mehr genreartiger, anmutigerer Weise bekunden dies auch Figürchen wie zwei Jahreszeiten in der Sammlung O. Huldschinsky zu Berlin und die schön bewegte größere Gruppe eines jungen Bacchantenpaares, die sich vor längerer Zeit im Florentiner Kunsthandel befand. (Taf. CCXXVII.)

16. Federico di Ravenna. Tintenfaß. Col. O. Beit, London.

3.

ITALIENISCHE CINQUECENTOBRONZEN UNBESTIMMTER HERKUNFT.

Sehr schwer einzuordnen, nach Zeit wie nach Schule, sind ein paar in verschiedenen Exemplaren und in größerem wie in ganz kleinem Format vorkommende Gruppen: der sterbende Adonis über dem erlegten Eber, und die klagende Venus mit dem kleinen Amor zur Seite, beide auf Delphinen (Taf. CCXXVIII). Sie finden sich vereinigt oder einzeln im Victoria- und Albert-Museum, in den Sammlungen Benda und Figdor in Wien, bei Pierpont Morgan, O. Beit und J. P. Heseltine in London u. a., klein im Kaiser Friedrich-Museum und sonst und gehen gewöhnlich als Arbeiten des Quattrocento; im Handel pflegt man sie Verrocchio oder Bellano zuzuschreiben. Die untersetzten derben Gestalten, die naive Auffassung und Anordnung können auf den ersten Blick an das Quattrocento denken lassen, aber der leichte Guß, wie Auffassung und Behandlung weisen auf eine spätere Zeit, frühestens in das erste Viertel des Cinquecento, wahrscheinlich aber noch etwas später. Eine dritte Figur von ganz gleichem Charakter: Venus aus dem Bade kommend mit einem Delphin zur Seite, im Besitz des Kaiser Friedrich-Museums, bestätigt dies, obgleich sie nicht unziselierter Wachsausguß (wie jene), sondern beinahe Vollguß und stark durchziseliert ist. Mit dem Adonis hat die etwas größere Figur eines „Hirten", wie es nach der Tracht scheint, die sich im Besitz von A. S. Drey in München befindet

17. Italienischer Künstler des XVII. Jahrhunderts. Messrs. Durlacher Bros., London.



18. Italienischer Meister um 1590. Papst Gregor XIV. Coll. J. Pierpont Morgan, London.

(Taf. CCXXVIII), solche Ähnlichkeit, daß sie zweifellos von derselben Hand herrührt. Bei allen diesen Figuren sind Auffassung und Formgebung sehr eigenartige und tüchtige, aber einen bestimmten Künstler können wir nicht namhaft dafür machen; nur läßt ihre Verwandtschaft mit den Genrefiguren der älteren Paduaner Schule auf einen Meister von Padua oder unter Paduaner Einfluß schließen. Daß diese Gruppen schon einer etwas vorgerückteren Zeit angehören, beweist auch schon ihr Motiv, das in noch genrehafterer aber verwandter Weise in ein paar kleineren Gruppen mit dem Abschied des Adonis von Venus (Taf. CCXXIX, beide in der Sammlung J. P. Heseltine) dargestellt ist. Von der Gruppe mit dem kleinen Amor daneben befindet sich ein Exemplar im British Museum, das merkwürdigerweise teils in Bronze teils in Silber gearbeitet ist. Wie nahe diese Darstellungen schon den Schäferszenen in den Porzellanfigürchen des 18. Jahrhunderts kommen, zeigt sich namentlich in der vorstehend abgebildeten kleinen Gruppe einer schlafenden Schäferin, die ein Jüngling belauscht (Abb. 17). Nach der Bildung der Gestalten gehört diese Gruppe sicher schon dem 17. Jahrhundert an.

Mittelitalischen Charakter haben Bronzen wie der Raub der Proserpina in der Sammlung G. v. Benda (Taf. CCXXIX), der offenbar als Modell zu einer großen Gruppe entstand, und die beiden mehrfach vorkommenden schlanken Jungfrauenfiguren in fließender Gewandung (Taf. CCXXII). Oberitalisch, wohl venezianisch, in der Richtung Sansovinos und A. Vittorias, erscheinen daneben Figuren wie die beiden nackten Götterstatuetten im Victoria- und Albert Museum (Taf. CCXXX), ein verwandter Jupiter im Hofmuseum zu Wien (CCXXXI), der auf einen (fehlenden) Stab gelehnte nackte Greis ebenda (Taf. CCXXV), der Jüngling mit der Vase in beiden Armen (ebenda, wohl ein Leuchterhalter, Taf. CCXIX) und die nackte Jünglingsfigur mit der Kappe (Taf. CCXXIII). Letztere ist schon in der Art der zahlreichen, meist sehr handwerksmäßigen Statuetten, regelmäßig Götterfiguren, die ursprünglich den Abschluß von Feuerhunden bildeten, und die den Werkstätten der venezianischen Bronzebildner vom Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts entstammen. Venezianisch sind wohl auch die verschiedenen Figürchen der Venus Marina (Taf. CCXXXII), der bekannten Windfahne auf der Dogana in Venedig verwandt.

Unter den seltenen kleinen Bronzebüsten dieser Zeit ist die beste die des Papstes Gregor, die in mehreren Exemplaren vorkommt (Abb. 18). J. v. Schlosser vermutet Taddes Landini als Künstler dieser tüchtigen Büste.

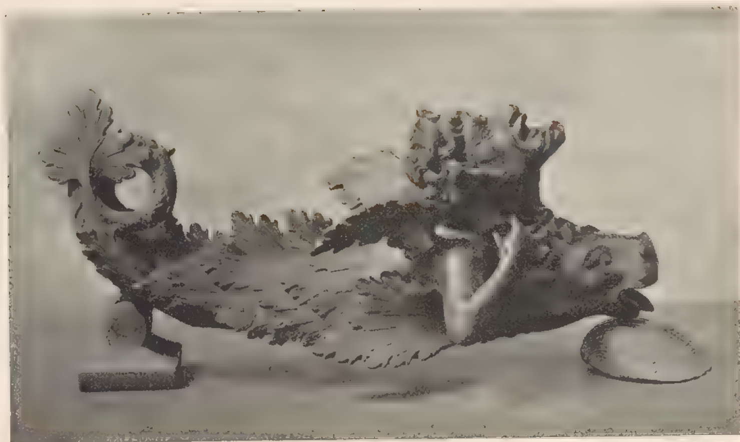


19. Venezianischer Meister um 1575. Tintenfaß. Ashmolean Museum, Oxford.

Bald nach dieser Zeit, mit dem Einsetzen des Barocks, beginnt der Sinn für die Kleinbronzen rasch nachzulassen. In Florenz wiederholen und variieren die Nachfolger Gian Bolognas noch eine Zeitlang seine Figürchen und Gruppen, mit Vorliebe namentlich die Pferdedarstellungen, und in Venedig sorgen gleichzeitig die Gußhütten noch für die Ausstattung des Zimmers durch Feuerböcke, Leuchter, Tintenfässer u. a. Tischgeräte (Abb. 19, 22 u. 23), bis der neu erwachte Sinn für das Große und Kolossale, für dekorative Wirkung und breite, skizzenhafte Behandlung auch dafür Freude und Verständnis absterben lassen. Das von Frankreich ausgehende erneute Interesse an der Antike hat seit dem späteren Seicento wohl noch kleine Bronzenachbildungen nach manchen bekannten römischen Statuen entstehen lassen, aber im wesentlichen ist weder diese Zeit noch das achtzehnte Jahrhundert über das Kopieren hinausgekommen; selbst die Kleinbronzen eines Pigalle oder Clodion sind zumeist nur Werkstattausführungen ihrer köstlichen Arbeiten in Ton oder Marmor. An die Stelle der Bronze war das Porzellan getreten, auch in Italien.



2 Italienischer Meister um 1600 Im Kunsthandel.



21 A. Riccio Turklopfer. Coll A. Newall

NACHTRAG.

Die außerordentliche Steigerung im Preise der Kleinbronzen — sie sind in den letzten zehn bis fünfzehn Jahren allmählich auf das zehn- bis zwanzigfache, ja gelegentlich auf das hundertfache gestiegen — hat für die Wissenschaft die gute Wirkung gehabt, daß noch eine Reihe tüchtiger und selbst hervorragender Bronzestatuetten aus verstecktem Privatbesitz ans Tageslicht gezogen sind und dadurch unsere Kenntnis dieser Kunst nicht unwesentlich bereichert worden ist. Auch hat die ernste wissenschaftliche Forschung endlich eingesetzt, namentlich gelegentlich der durch Julius v. Schlosser herausgegebenen Publikation des reichen Schatzes von Kleinbronzen, die das Hofmuseum in Wien besitzt. Die wichtigsten neuen Funde seit der Veröffentlichung der ersten beiden Bände dieses Werkes seien im folgenden kurz zusammengestellt.

Von

BERTOLDO DI GIOVANNI

hat Mr. J. Pierpont Morgan, dessen Sammlung von Bronzestatuetten in den letzten Jahren sich noch außerordentlich bereichert und verbessert hat, eine charakteristische treffliche kleine Bronze erworben: den Herkules mit der erhobenen Keule (Taf. CCXXXIII), eine Figur voll verhaltener Kraft und feiner geschlossener Linienführung. Die daneben abgebildete Herkulesfigur der gleichen Sammlung ist nach der weicheren, fleischigeren Formenbildung wie nach der Behandlung geringer und sicher nicht von Bertoldo selbst, könnte aber wohl eine etwas spätere Nachbildung nach einer Figur des Künstlers sein.

Ein paar originelle Figuren der Paduaner Schule sind auf Taf. CCXXXIV vereinigt. Die Tomyris mit dem Haupt des Cyrus, die aus Palazzo Saracini in Siena für Mr. Pierpont Morgan erworben wurde, ist völlig nackt dargestellt; in der Art, wie sie den Kopf halb erschreckt, halb kokett vor sich hält, fast komisch, in der Haltung etwas

ungeschickt, aber tüchtig in der Durchbildung des weiblichen Körpers, steht sie dem Bellano nahe. Fein bewegt ist die nackte Figur eines sitzenden schlanken Mannes im Museum zu Neapel, (leider beschädigt; Taf. CCXXXIV rechts) gleichfalls paduanischen Ursprungs um die Wende des fünfzehnten zum sechszehnten Jahrhundert.



22. Venezianischer Meister um 1575. Tintenfaß. Ashmolean Museum, Oxford.

Den wichtigsten Fund für unsere Kenntnis der älteren oberitalienischen Bronzefigürchen des Quattrocento hat Dr. H. J. Hermann in der Sammlung des Wiener Hofmuseums gemacht. Er entdeckte nämlich unter dem alten Bronzepostament der Gruppe, die Herkules und Antäus darstellt, die alte eingravierte Inschrift: DE ISABELLA · ME. MAR, die er völlig überzeugend als D(omina) Isabella M(antuae) Mar(chionisse) deutet. Diese Gruppe zeigt die gleiche Darstellung, wie eine im Inventar der Isabella, und hat den gleichen künstlerischen Charakter wie ein paar andere Figürchen der Wiener Sammlung, die wieder mit solchen in jenem Mantuaner Inventar aufgeführten Bronzen übereinstimmen. Da nun diese Figürchen in den Motiven wie in der Richtung mit den Bronzen übereinstimmen, die Isabella beim

PIER JACOPO ALARI-BONACOLSI gen. ANTICO

bestellte, und die auch im Inventar des Gian Francesco Gonzaga, des Herrn und Gönners Anticos in dessen früherer Zeit, vorkommen, so ist dadurch der Beweis geführt, daß die Bronzen, welche ich in früheren Arbeiten nur hypothetisch dem Antico zuschreiben konnte, völlig beglaubigte Werke dieses Künstlers sind. Der Bronzebildner, der uns durch die Urkunden bisher nur nach seiner Persönlichkeit genauer bekannt war als alle anderen zeitgenössischen Bronzekünstler, gewinnt dadurch auch als Künstler festere und gesichertere Form als alle diese. Eine Anzahl von Medaillen, etwa ein Dutzend kleiner Bronzefiguren und Gruppen, verschiedene sauber durchgearbeitete Bronzereliefs und einzelne große Büsten hat Hermann in seiner ausführlichen Publikation im „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen“ (1910) überzeugend als Arbeiten Anticos nachgewiesen. Sie zeigen durchaus den gleichen, stark von der Antike beeinflußten Charakter, wie ich ihn im 1. Bande dieses meines Werkes (S. 33 ff.) gekennzeichnet habe. Zu den dort von mir aufgezählten Arbeiten fügt Hermann zunächst drei Statuetten des Hofmuseums (Taf. CCXXXV), für die ich früher schon den Namen Antico genannt hatte, die ich aber in den 1. Band dieser Publikation noch nicht aufgenommen hatte, weil ich sie vorher in der Nähe zu prüfen wünschte: Herkules und Antäus, Herkules mit der Keule und Merkur. Alle drei werden in den Mantuaner Inventaren erwähnt; der Merkur zusammen mit einem Cupido („un Mercurio che insegna a leggere a Cupido“), der jetzt fehlt, aber dessen Platz am



23. Venezianischer Meister um 1575. Tintenfaß. Ashmolean Museum, Oxford.

Sockel nicht nur durch den offenen Raum, sondern auch durch zwei Löcher gesichert ist. Eine geringere Wiederholung des Merkur (gleichfalls ohne den Cupido) besitzt das Museo Nazionale in Florenz; eine der Wiener fast gleichwertige Wiederholung des stehenden Herkules mit der Keule befindet sich in der Sammlung I. Pierpont Morgan. Unter den zahlreichen Nachbildungen der sogenannten Andromache sucht Dr. Hermann mit guten Gründen die schönste, im Besitz von Baron Gustave Rothschild (Band II, Taf. XCI), als Werk Anticos nachzuweisen. Für die Göttin des Verkehrs im Kaiser Friedrich-Museum (Band I, Taf. LXX) weist er nach, daß sie im Inventar des Herzogs Federigo Gonzaga von 1542 erwähnt wird („figura piccola di metale che sede cum una rota in mano").

Neu und völlig überzeugend ist Hermanns Zuweisung eines sitzenden Pan an Antico (Taf. CCXXXVI). Diese Figur im Hofmuseum zeigt durchaus die Formengebung und Behandlungsweise des Künstlers. Sie ist eine Nachbildung des Pan in der antiken Gruppe Pan und Daphnis; aber Antico hat hier so treu er sich stets an die antiken Vorbilder hält, wie Hermann für alle seine Arbeiten nachweist — die Daphnis nicht mitkopiert, sondern scheint eine andere römische Frauenfigur mit dem Pan zusammengestellt zu haben. Das Mantuaner Inventar kennzeichnet beide in den Worten: „nuta della biscia scudellara" und „un satiro che la chareza". Erstere glaubt Hermann in der Nachbildung einer kauernden Venus im Museo Nazionale zu Neapel (Taf. CCXXXVI) zu erkennen, freilich keinem Original von Antico, sondern einer mäßigen, fast gleichzeitigen Nachbildung ohne die Schildkröte darunter.

Auf Taf. CCXXXVI habe ich auch ein in die Sammlung Pierpont Morgan übergegangenes Exemplar von Anticos Apollo wiedergegeben, das den beiden fast gleichen im Dogenpalast und in der Sammlung O. Beit in London (vgl. Band I) überlegen ist. Für Nachbildungen Anticoscher Bronzen halte ich den sitzenden Herkules im Herzoglichen Museum zu Braunschweig (Taf. CCXXXVII), — vielleicht nach dem „Hercules assetato" im Besitz des Gian Francesco Gonzaga, dem sie in Typus und Bildung dem Meister noch sehr nahe steht —, und den bogenschießenden Herkules in der Sammlung v. Pannwitz in Berlin (sitzend, nach oben — nach den stymphalischen Vögeln — zielend; Taf. CCXXXVII); letztere schon etwas jünger und stärker abweichend von Antico in der Formengebung. Die Figur eines auf einer Muschel stehenden Amor in der Sammlung Otto Gutekunst in London (Taf. CCXXXVIII) steht in ihrer gestreckten Haltung und den etwas fetten Formen dem bogenschießenden Amor Anticos nahe, jedoch bei stärkerer Anlehnung an Donatello. Der kämpfende Herkules der Sammlung Stern in Paris, den ich in Band I auf Taf. LXVI abgebildet



24. Art des G. Bologna. Tintenfaß. Sammlung Henry Oppenheimer, London.

habe, ist von mir im Text nicht erwähnt worden, weil ich mir über die Zugehörigkeit zum Werke Anticos nicht sicher war. Er scheint mir in der Tat zweifelhaft, erinnert in manchem sogar schon an Francesco da Santa Agata.

Auf Taf. CCXXXIX haben wir drei nackte weibliche Figuren zusammengestellt, die jüngere Künstler in der antikisierenden Richtung Anticos zeigen, während die kämpfenden nackten Männergestalten in ihrer starken Bewegung und ihrer breiten, skizzenhaften Formbehandlung die Hand von norditalischen Künstlern aus den ersten Jahrzehnten des Cinquecentisten erkennen lassen, die den schärfsten Gegensatz gegen Anticos Art darstellen, schon ähnlich wie wir es in Maffeo Olivieri sehen.

MAFFEO OLIVIERI.

Auch ein zweiter, fast eine Generation jüngerer, nicht weniger bedeutender Bildner von Kleinbronzen hat in neuester Zeit wieder Namen und Gestalt gewonnen. Im 1. Bande dieser Publikation habe ich kurz auf die beiden Bronzekandelaber im rechten Querschiff von San Marco zu Venedig aufmerksam gemacht, die laut der Inschrift von einem Brescianer Maffeo Olivieri 1527[1]) gefertigt wurden, und habe darauf hingewiesen, daß „die stark bewegten Figürchen wie der phantasievolle Dekor daran einen Künstler zeigen, der für die Schaffung von Bronzestatuetten besonders veranlagt war". Damals war mir noch nicht aufgefallen, daß gerade unsere Berliner Sammlung eine, kurz vorher erworbene, Statuette besitzt (Taf. LXXIII), die im Stil und in der Haltung so auffallend mit einzelnen Gestalten an den Leuchtern übereinstimmt, daß sie wohl mit Sicherheit als ein Werk desselben, nach seinen Lebensverhältnissen bisher ganz unbekannten Künstlers bezeichnet werden darf.

Die beiden Bronzeleuchter in San Marco sind durch die Inschrift darauf als Arbeiten des Olivieri bezeugt. Sie lautet übereinstimmend auf beiden: ALTOBELLVS · AVEROLDVS · BRIXIANVS · EPIS · POLEN · VENER · LEGAT · APOSTOLICVS · DEO · OPT · MAX · DICAVIT und MAPHEVS · OLIVERIVS · BRIXIANVS · FACIEBAT. Nach Angabe von Marino Sanudo wurden sie am 23. Dezember 1527 vom Erzbischof Averoldo der Kirche San Marco geschenkt. Sie werden also wohl nicht viel früher angefertigt sein. Es sind schlanke Kirchenleuchter in der Form, die aus dem Mittelalter überkommen war und deren klassischen Aufbau für die Renaissance Riccio in seinem großen Osterkerzenleuchter im Santo zu Padua ausgeprägt hatte. In den verschiedenen Zonen, aus denen diese fast zwei Meter hohen, nur in dem figürlichen Schmuck etwas verschieden gebildeten Leuchter zusammengesetzt sind, wird eine der obe rsten von sechs nackten oder fast nackten jungen Männern gebildet, die auf ihrer linken Schulter das Oberteil des Leuchters, das sie mit der Rechten stützen, zu tragen scheinen (Band I. Abb. 29). Mit diesen Gestalten in Bildung und

[1]) Ich hatte dort irrtümlich Camillo Alberti als den Künstler dieser Kandelaber bezeichnet und das Jahr 1520 als Datum der Entstehung angegeben. Alberti ist aber vielmehr der Gießer der zwei Bronzekandelaber im linken Querschiff.



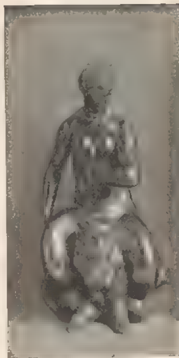
25. Italienischer Meister. Pietà. Vom Ende des 16. Jahrhunderts.

Bewegung, ja selbst in der Ausführung fast übereinstimmend ist die Adamstatuette im Kaiser Friedrich-Museum (Band I. Taf. LXXIII). Das hastige Ausschreiten, das scharfe Vorstellen einzelner Körperteile und das Zurückschieben anderer, die Haltung der Arme, die in jenen Lastträgern des Kandelabers sich aus ihrer Tätigkeit ergeben: alles das ist beim Adam fast getreu übernommen, ohne daß es hier freilich durch das Motiv notwendig oder nur berechtigt wäre. Adam, eine jugendliche, völlig nackte Gestalt, nur charakterisiert durch den Spaten mit langem Schaft, greift diesen mit beiden Händen, um ihn von seiner linken zur rechten Seite hinüberzuheben, etwa wie ein Soldat, der sein Gewehr zu schultern im Begriff ist, und schreitet dabei rasch vorwärts. Ob der Künstler zu dieser wohl einzig dastehenden Auffassung des Adam (denn nur als solchen weiß ich die Figur zu deuten) einen besonderen Grund hatte, ist nicht zu erraten und würde auch kaum festzustellen sein, wenn gelegentlich eine Eva als Gegenstück dazu gefunden werden sollte. Das Wahrscheinlichste ist, daß der Künstler Studien, die er für jene Figuren an den Kandelabern gemacht, und ein Motiv, das er liebgewonnen hatte, in freier Weise zu wiederholen wünschte. Die Übereinstimmung mit jenen Tragfiguren am Kandelaber beschränkt sich aber nicht nur auf diese sehr eigenartige Bewegung, auch die Formengebung ist die gleiche: die schlanke Bildung, die wenig akzentuierte Anatomie, der kleine Kopf mit dem wenig individuellen Typus und dem krausen Haar. Und ebenso ist die unbestimmte malerische Behandlung, die mehr andeutet und skizziert als durchführt, hier wie dort die gleiche.

Das in dieser frühen Zeit des Cinquecento in Norditalien sehr auffallende Streben nach stärkster Bewegung und schärfster Ausbildung des Kontrapostes, welches diese nackten, in lebhafter Fortbewegung begriffenen Jünglingsfiguren charakterisiert, findet sich kaum weniger scharf ausgeprägt bei den sitzenden Figürchen in den Nischen am mittleren Teil der beiden Kandelaber. Die sieben Tugenden, die typischen jugendlichen Frauengestalten, und als achte eine nackte männliche Figur, zweifellos gleichfalls mit symbolischer Beziehung, hocken vor ihren kleinen flachen Nischen, meist in der bewegtesten Haltung. Die Gegensätze in der Stellung der einzelnen Körperteile sind hier fast noch auffallender als in jenen schreitenden Figuren. Die Körper sind voller, weicher und reizvoller, den Gestalten eines Giorgione und Palma verwandt, denen sie in Kenntnis des Körpers fast überlegen sind. Auch hier derselbe malerische Sinn in der Ausführung wie bei den nackten Männerkörpern der Träger. Die phantastischen Masken bärtiger Männer an den Füßen der Kandelaber beweisen, daß der Künstler auch in der Charakteristik Hervorragendes leisten konnte, wie die kleineren Köpfe gefesselter Gestalten darüber auch für die Kraft im Ausdruck, über die Olivieri verfügte, Zeugnis ablegen.

Die charakteristischen, sehr eigenartigen Eigenschaften dieser Figürchen: lebhafte Bewegung, starker Kontrapost bis zu übertriebenen Verschränkungen, tüchtige naturalistische Durchbildung bei feinem Formensinn, finden wir in ähnlicher Weise wie bei diesen Bronzen bei einigen von mir schon im ersten Bande dieser Publikation (Taf. LXXXII) zusammengestellten nackten Figürchen, sowie bei einer ganz verwandten, mir erst neuerdings bekannt gewordenen nackten Tänzerin in der Sammlung des Musée Cluny, bei denen schon das bewegte, bei andern Künstlern ganz ungewöhnliche Motiv des Tanzes auf unseren Meister hinweist. Besonders bezeichnend scheint mir die größte dieser Bronzestatuetten, die Tänzerin in der Thiers-Sammlung des Louvre (Taf. LXXXII und CCXLI); die verschränkte Stellung der Beine, die divergierende Haltung der Arme, der Typus des Gesichts, die Fülle der Figur, Anordnung und Behandlung des Haares finden wir ganz ähnlich bei den verschiedenen Frauenfiguren der Kandelaber. Aufs engste verwandt ist dieser Figur die etwas kleinere Tänzerin im Musée Cluny (Taf. CCXLI), bei der in dem mehr gemessenen Schritt und dem aufwärtsgerichteten Kopf eine ebenso charakteristische Tanzbewegung wieder-

gegeben ist wie bei der Tänzerin des Louvre in der wirbelnden Drehung bei geneigter Kopfhaltung. Eine sehr ähnliche Haltung zeigt der ebenso im Tanz sich drehende Faun in der Sammlung Gustave Dreyfus, der freilich, dem Charakter der Figur entsprechend, muskulös und schlank gebildet ist (Taf. LXXXII). Einfacher in der Bewegung ist das kleinere anziehende Figürchen einer nackten Tänzerin in der Sammlung Bischoffsheim zu Paris (Taf. LXXXII). Im Musée Cluny ist zusammen mit der Tänzerin das Bronzefigürchen einer sitzenden, ganz zur Seite gewandten nackten Frauengestalt ausgestellt, die in der Auffassung und Behandlung der vollen Formen mit jener Figur übereinstimmt (Taf. CCXLI). Sie erscheint wie eine Aktstudie zu einer der Tugenden an den beiden Kandelabern (vgl. Abb. 2).


26. G. Bologna. Gruppe von Meeresgeschöpfen. Kunsthandel.

Im Text des 1. Bandes (S. 36) hatte ich diese Figuren, soweit ich sie damals schon kannte, mit dem Adam zusammen als die Werke einer eigenartigen Richtung der paduanisch-venezianischen Kunst in den ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts bezeichnet und in unmittelbarer Verbindung damit die größere Figur der „Fama" im Kaiser Friedrich-Museum genannt. Die Art, wie diese geradeaus daherschreitet, ihre stolze, gestreckte Haltung, die frauenhafte Bildung geben zusammen eine Erscheinung, die nicht unwesentlich verschieden ist von der der vorstehend zusammengestellten Figürchen; doch läßt sich dies sehr wohl aus der neuen, abweichenden Aufgabe, die sich der Künstler hier gestellt hatte, erklären. Das mächtige Ausschreiten, die weiche Behandlung des Körpers, der Schnitt des edlen Gesichts, die Behandlung der Haare und ihre Aufmachung bis auf den Schopf über der Stirn, genau wie bei der Tänzerin im Louvre, sind wieder Eigenschaften, die diesem Figürchen mit den vorgenannten Statuetten gemeinsam sind, so daß wir es wenigstens vermutungsweise dem Maffeo Olivieri zuschreiben dürfen.

Der figürliche Schmuck der bezeichneten Kandelaber in San Marco und die stilistisch damit übereinstimmenden Bronzestatuetten ergeben das Bild eines Künstlers, der in sehr eigenartiger Weise in der Plastik Venedigs die Hochrenaissance einleitet. Schon in dem Paduaner Francesco da Sant Agata, dessen einziges beglaubigtes Werk nur wenig früher, im Jahre 1520 entstand, lernten wir einen Künstler kennen, der im Gegensatze zu der gleichzeitig noch blühenden Schule der Lombardi nicht mehr in naiver, klassizistischer Weise auf naturalistische, aber gefällige Wiedergabe der bekleideten Figur, sondern in fast antikem Sinn auf typische Gestaltung des nackten Körpers und Betonung der Schönheit desselben durch feine Verhältnisse und geschlossene Zusammenhaltung der Körperteile, gesteigerten dramatischen Ausdruck und pathetische Auffassung ausging. Olivieri erstrebt bei ähnlichem Schönheitssinn und freierer, mehr malerischer Behandlung gerade die Darstellung lebhaftester Bewegung und stärkster Gegensätze in der Stellung der Körperteile, worin er bis an die Grenze des plastisch Darstellbaren geht. Ähnliches finden wir in Venedig schon etwas früher bei Giorgione, namentlich in seinen späteren Werken, wie in der „Ehebrecherin" der Galerie zu Glasgow und im „Konzert" des Louvre, selbst schon in einzelnen Figuren des Fondaco dei Tedeschi. Wie hier, so ist auch bei unserem Künstler die Bewegung an den Kandelaberfiguren zuweilen gesucht, in seinen Einzelfiguren ist sie dagegen meist durchaus natürlich, da sie sich aus dem Motiv ergibt; auch die schwierigsten momentanen Stellungen sind mit ebenso viel Wahrscheinlichkeit und Geschick wie Geschmack zur Darstellung gebracht. Seine Auffassung kam jedoch in der Plastik Venedigs nicht zur Herrschaft, da schon unmittelbar nach der Anfertigung der Kandelaber Olivieris durch Jacopo Sansovinos Übersiedelung nach Venedig Auffassung und Formengebung Michelangelos hier die herrschenden wurden. Um so wertvoller sind uns die wenigen feinen Erzeugnisse eines der eigenartigsten und ausgezeichnetsten Bildner Venedigs, über dessen noch völlig unbekannte Lebensverhältnisse die Urkundenforschung hoffentlich bald Licht verbreiten und dessen Werk mit der Zeit gewiß noch bereichert und sicherer festgestellt werden wird.

Von

ANDREA BRIOSCO gen. RICCIO

wären noch eine Anzahl seiner, meist in der Werkstatt ausgeführten oder später wiederholten, dekorativen Arbeiten: Leuchterhalter, Tintenfässer, Lampen u. s. f. aufzuführen. Wir haben uns darauf beschränkt, einige neue Typen



27. Nachahmung der Antike aus dem 16. Jahrhundert

der Satyrn und Satyrweiber, die von ihm als Schmuck solcher Gebrauchsgegenstände erfunden wurden, nachzutragen, die sich im Museo del Castello zu Mailand und in den Sammlungen I. P. Morgan und Otto Gutekunst befinden (Taf. CCXLII, CCXLIII, CCXLIV). Von der schon im 1. Band erwähnten Glocke Riccios (Abb. 21) sind ausgezeichnete eigenhändige Exemplare ins Kaiser Friedrich-Museum und in die Sammlung I. P. Morgan (Taf. CCXLV) gekommen. Letztere hat auch eine der kapriziösen, überreich dekorierten Lampen (Taf. CCXLV), ganz ähnlich der im Besitz von Baron Gustave Rothschild in Paris (vgl. Band I, Taf. LII), und ein einfacheres dreieckiges Tintenfaß mit dem oft wiederholten gefesselten Satyr darauf erworben (Taf. CCXLVI Mitte). Ein prächtiges Exemplar des ähnlichen, reicheren Tintenfasses mit Plaketten und einer abweichenden Figur auf dem Deckel befindet sich seit kurzem in der Sammlung Henry Oppenheimer in London. Riccios Richtung, wenn nicht den Meister selbst, verrät auch die phantastische Lampe auf Taf. CCXLVII, die in guten Exemplaren im Viktoria- und Albert-Museum, in der Sammlung Eduard Simon Berlin und sonst vorkommt. Aus Versehen früher unerwähnt geblieben ist das zierliche eigenhändige Frauenköpfchen Riccios im Bargello, dem ein anderes in der Sammlung Newall in England nahesteht (Taf. CCXLIV). Dieselbe Sammlung besitzt auch einen sehr sauber durchgearbeiteten, originellen Türklopfer Riccios, der dem im Besitz des Grafen Pourtalès sehr ähnlich ist (Abb. 21). Schon einen jüngeren, aber Riccio noch nahestehenden Meister verrät die reich verzierte Bronzebüchse im Besitz von Messrs Durlacher Bron. (Taf. CCL). Einen etwa gleichzeitig (um 1530) unter dem Einflusse der Paduaner Schule tätigen Künstler, Federico da Ravenna, kennen wir nur aus seiner Bezeichnung auf einem Tintenfasse der Sammlung Beit (Abb. 16).

Einige charakteristische Paduaner Knabenfiguren zeigen die (Taf. CCXLIX und CCXLVI; sie stehen Riccio nahe oder sind aus seiner Werkstatt. Taf. CCXLVII zeigt die wundervolle größere Statuette eines Zwerges über einer Eule im Victoria- und Albert-Museum und einen stattlichen Löwen von wuchtiger Bildung in der Sammlung Eduard Simon, für die ich den Ort der Entstehung nicht anzugeben weiß; beide gehören wohl schon der Zeit um 1520 an.



28. Jac. Sansovino. Madonna. Coll. O. Beit, London.

Verschiedene kleine, fast getreue Nachbildungen älterer griechischer Figuren: Merkurstatuetten, Satyren u. a. sowie römischen Büsten sind auf Taf. CCLII und CCLIII zusammengestellt, während Taf. CCLIV ein paar freiere, spätere Nachbildungen der Antike zeigt.

Ein paar der herrlichsten und stattlichsten Bronzefiguren der Hochrenaissance konnten wir erst jetzt wiedergeben, nachdem sie aus der Sammlung der Baronin Adolphe Rothschild in den Besitz von Baron Maurice Rothschild in Paris übergegangen sind: die beiden Bacchanten auf Tigern, fast lebensgroße Figuren von außerordent-


29. Art des Sansovino. Coll. G. v. Benda, Wien.

lichem Schwung in der Bewegung und edlen Formen, die wohl mit Sicherheit auf

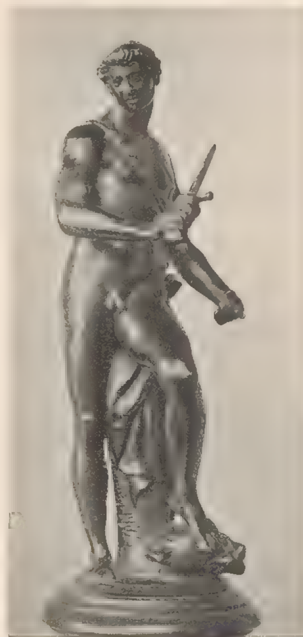
JACOPO SANSOVINO

als den Künstler schließen lassen (Taf. CCLVIII). Sie sind aufs engste verwandt mit den etwa gleich großen Figuren des Neptun und Meleager in der Sammlung des Grafen Fritz Pourtalès (Band II, Taf. CLIV). Von gleicher Feinheit bei wuchtigeren Formen sind zwei gleichfalls größere Bronzen von Meerungetümen, von denen die eine in derselben Sammlung Rothschild (Taf. CCLX), die andere im Victoria- und Albert Museum sich befindet (Taf. CCLIX). Auch hier möchten wir an Jacopo Sansovino denken, während das Stück im Londoner Museum dem Montorsoli zugeschrieben wird. Eine charakteristische Arbeit Jacopos, die mit seinen verschiedenen gesicherten Marmorgruppen in Venedig übereinstimmt, ist die große sitzende Maria mit dem Kind, die kürzlich das Metropolitan-Museum in New York erworben hat (Taf. CLXXXIV). Die bezeichnete kleine Statuette einer stehenden Madonna mit dem kleinen Johannes zur Seite besitzt die Sammlung Otto Beit in London (Abb. 28).

Meine Annahme, daß das originell barocke Tintenfaß der Sammlung A. Rothschild in Wien ein Werk des

BENVENUTO CELLINI

sein müsse, dessen Namen es in der Tat im Hause Borghese führte, erhält eine weitere Stütze durch die verschiedenen und verschiedenartigen Wiederholungen der Gruppe auf dem Deckel. Zu den von mir aufgeführten Exemplaren (Bd. II, Taf. CXLVIII) sind in neuester Zeit zwei weitere hinzu gekommen, von denen die eine in die Sammlung I. Pierpont Morgan übergegangen ist. Zu der charakteristischen Figur der Eva, die ich danach gleichfalls als Werk Cellinis angesprochen hatte (II, S. 20), habe ich seither den zugehörigen Adam in der Sammlung Otto Beit gefunden (Taf. CCLVII). Er hat ganz die gleichen fleischigen Formen, dieselben Verhältnisse und die gleiche ungeschickte Bewegtheit jener Figuren. Dasselbe gilt von einer sehr ähnlichen männlichen Figur im Besitz von G. von Benda in Wien.


30. Benvenuto Cellini, Meleager. Coll. G. v. Benda, Wien.

Von den mancherlei kleinen Tintenfässern, die, meist als Muscheln, in origineller Verbindung mit solchen phantastischen Meerwesen oder Fischen erdacht sind und deren Erfindung gleichfalls auf Jacopo Sansovino zurückgeht, haben wir auf Taf. CCLXI einige zusammengestellt, die neuerdings aufgetaucht sind. Die reizvolle Figur einer Badenden, die auf einem Haifisch sitzt, ist den badenden Frauen von Gian Bologna und seinen kunstverwandten Florentiner Zeitgenossen (vgl. Taf. CCXVII) fast treu entlehnt. Besonders phantastisch sind verschiedene Tintenfässer dieser Art im Ashmolean Museum zu Oxford (Abb. 19, 22 u. 23). Ein paar echt monumental gedachte Feuerhunde sind die Untersätze mit den Venusstatuetten darauf in der Sammlung I. P. Morgan (Taf. CCLXII); sie verraten die Hand des A. Vittoria. Für dieselbe Sammlung sind in den letzten Jahren die trefflichen Türklopfer in der Art des J. Sansovino (Taf. CCLXIII) und von G. Ant. Tavagni (Taf. CCLXIV; vgl. Band II, Abb. 34) erworben. Edleren Renaissancecharakter verrät die auf Taf. CCL abgebildete Bronzedose im reinsten Stil der frühen venezianischen Hochrenaissance. Der gleichen

Zeit gehören auch zwei größere Leuchterpaare von klassischem Aufbau und Dekor an, die sich wieder in der Sammlung I. P. Morgan befinden (Taf. CCLI). Roccatagliata oder einem verwandten Nachfolger J. Sansovinos gehören die auf Tafel CCLXV zusammengestellten Putten und Amoretten.

Grade vor Abschluß dieses Bandes macht mich Mr. Murray Marks auf eine bisher ganz unberücksichtigte Reiterstatuette im Altertumsmuseum zu Madrid aufmerksam, die wir in der Schlußtafel (Taf. CCLXV) wiedergeben. Sie verrät deutlich einen Nachfolger Donatellos, der sich am Gatta-Melata begeisterte; das zeigen auch die Putten an dem reizvollen Sockel. Manches erinnert an Sperandios Reiterstatuette im Louvre (Band I Taf. LXV rechts) jedoch ohne daß wir sie ihm selbst deshalb zusprechen können.



31. Nachfolger Riccios. Tintenfaß. Coll. O. Gutekunst, London.

INHALTSVERZEICHNIS

DIE BRONZEKUNST DER SPÄTRENAISSANCE

TEXT

VERZEICHNIS DER TEXTABBILDUNGEN

ORTSVERZEICHNIS

Madrid, Museo Arquelogico Nacional:
Nachfolger Donatellos Taf. CCLXVI.

Mailand, Museo del Castello:
Lombardischer Meister des XVI. Jahrhunderts Taf. CLXXXI.
Gian Bologna Taf. CXCVII.
Riccio Taf. CCXLII.
Italienischer Meister der Spätrenaissance Taf. CCLVI.

Coll. A. Noseda:
Venezianischer Meister um 1550 Taf. CCLXI.

München, Coll. A. S. Drey:
Oberitalienischer Meister des XVI. Jahrhunderts Taf. CCXXVIII.

Neapel, Museo Nazionale:
Florentiner Nachfolger Michelangelos Taf. CCXXV.
Paduaner Meister um 1480 Taf. CCXXXIV.
Pier Jacopo Alari-Bonacolsi gen. Antico Taf. CCXXXVI.

New York, Metropolitan Museum:
Jacopo Sansovino Taf. CLXXXIV.

Paris, Musée du Louvre:
Gian Bologna Taf. CXCVIII, CXCIX.
Italienischer Meister der II. Hälfte des XVI. Jahrhunderts Taf. CCXXX.
Maffeo Olivieri Taf. CCXXI.

Musée Cluny:
Maffeo Olivieri Taf. CCXLI.

Coll. Baron Gustave de Rothschild:
Italienischer Meister um 1570 Taf. CCXX.
Jacopo Sansovino Taf. CCLVIII.
Giovanni Angelo Montorsoli (?) Taf. CCLX.

Paris, Coll. A. Sambon:
Venezianischer Meister um 1550 Taf. CCLXI.

Philadelphia, Coll. Widener:
Oberitalienischer Meister der I. Hälfte des XVI. Jahrhunderts Taf. CCXL.
Paduaner Meister um 1530 Taf. CCLVII.

Venedig, Dogenpalast:
Italienischer Meister vom Ende des XVI. Jahrhunderts Taf. CCXIV.

Wien, Hofmuseum:
Gian Bologna Taf. CLXXXVI, CLXXXIX.
Italienischer Meister der II. Hälfte des XVI. Jahrhunderts Taf. CCXXXIII, CCXXXI, CCXXXII.
Florentiner Nachfolger Michelangelos Taf. CCXXV.
Pier Jacopo Alari-Bonacolsi gen. Antico Taf. CCXXXV, CCXXXVI.
Paduaner Meister um 1500 Taf. CCXLVI.

Coll. Albert Figdor:
Italienische Schule des XVI. Jahrhunderts Taf. CCXXI.

Coll. G. von Benda:
Oberitalienischer Meister des XVI. Jahrhunderts Taf. CCXXVIII.
Italienischer Meister des XVI. Jahrhunderts Taf. CCXXIX.

Privatbesitz:
Art des Gian Bologna Taf. CCX.

Im Kunsthandel:
Werkstatt Gian Bolognas Taf. CCIX.

Druck von W. Drugulin in Leipzig



MUSEO DEL CASTELLO, MILANO

LOMBARDISCHER MEISTER DES XVI. JAHRHUNDERTS
NORTH ITALIAN ARTIST XVI. CENTURY



MUSEO NAZIONALE, FIRENZE

GIAN BOLOGNA



COLL. W. NEWALL, CROXLEY GREEN

GIAN BOLOGNA (?)



MUSEO NAZIONALE. FIRENZE



KAISER FRIEDRICH-MUSEUM. BERLIN

GIAN BOLOGNA



KAISER FRIEDRICH-MUSEUM, BERLIN

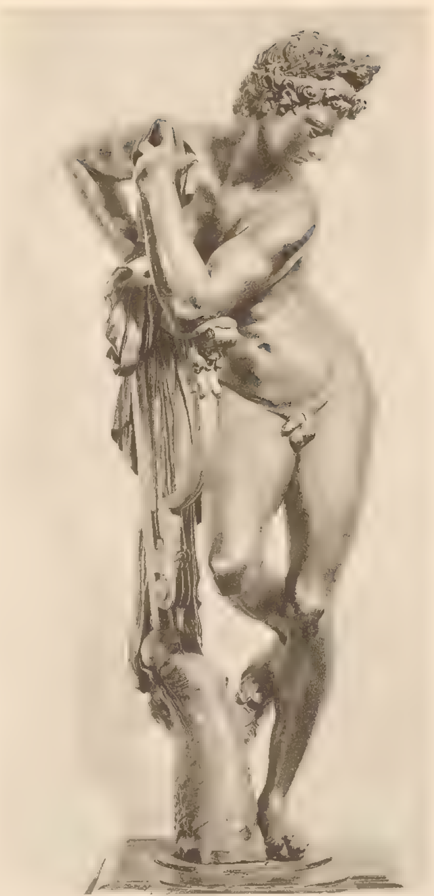
GIAN BOLOGNA



METROPOLITAN MUSEUM, NEWYORK

JACOPO SANSOVINO







MUSEO NAZIONALE, FIRENZE

GIAN BOLOGNA



HOFMUSEUM, WIEN



MUSEO NAZIONALE, FIRENZE

GIAN BOLOGNA


COLL. CH. LOESER. FIRENZE


KAISER FRIEDRICH-MUSEUM. BERLIN


KAISER FRIEDRICH-MUSEUM. BERLIN

GIAN BOLOGNA



COLL. W v. DIRKSEN, BERLIN



KAISER FRIEDRICH-MUSEUM, BERLIN

GIAN BOLOGNA





HOFMUSEUM. WIEN

GIAN BOLOGNA



COLL. BARON VON GOLDSCHMIDT-ROTHSCHILD, FRANKFURT



COLL. PIERPONT MORGAN, LONDON

FLORENTINER MEISTER UM 1575 — FLORENTINE ARTIST CIRCA 1575

GIAN BOLOGNA



KAISER FRIEDRICH-MUSEUM, BERLIN

GIAN BOLOGNA



KAISER FRIEDRICH-MUSEUM, BERLIN

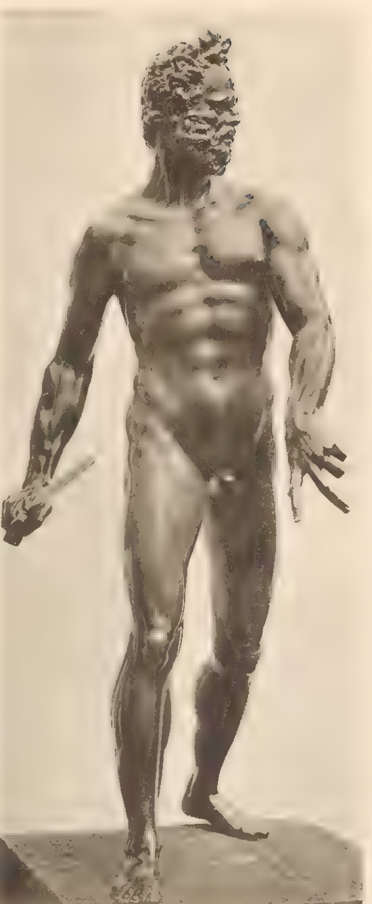
GIAN BOLOGNA





KAISER FRIEDRICH-MUSEUM, BERLIN

GIAN BOLOGNA





COLL. DR. EDUARD SIMON, BERLIN

GIAN BOLOGNA



K. ALBERTINUM, DRESDEN



COLL. J. PIERPONT MORGAN, LONDON

GIAN BOLOGNA



COLL. EDUARD SIMON, BERLIN

GIAN BOLOGNA





MUSEO DEL CASTELLO, MILANO

GIAN BOLOGNA



MUSÉE DU LOUVRE, PARIS



VICTORIA AND ALBERT-MUSEUM, LONDON



MUSÉE DU LOUVRE, PARIS

GIAN BOLOGNA



MUSÉE DU LOUVRE, PARIS



WALLACE COLLECTION, LONDON



WALLACE COLLECTION, LONDON

GIAN BOLOGNA





HERZOGL. MUSEUM, BRAUNSCHWEIG

GIAN BOLOGNA





COLL. ROBERT VON MENDELSSOHN, BERLIN

GIAN BOLOGNA





COLL. ROBERT VON MENDELSSOHN, BERLIN

GIAN BOLOGNA (ODER TACCA)



KAISER FRIEDRICH-MUSEUM, BERLIN

GIAN BOLOGNA



COLL. EDUARD SIMON, BERLIN



MUSEO NAZIONALE, FIRENZE



COLL. W. H. NEWALL, CROXLEY GREEN

ALESSANDRO VITTORIA

GIAN BOLOGNA







KAISER FRIEDRICH-MUSEUM, BERLIN

GIAN BOLOGNA



COLL. J. PIERPONT MORGAN, LONDON

Frick



MUSEO NAZIONALE, FIRENZE

GIAN BOLOGNA



MUSEO NAZIONALE, FIRENZE



KAISER FRIEDRICH-MUSEUM, BERLIN



KAISER FRIEDRICH-MUSEUM, BERLIN

GIAN BOLOGNA



KAISER FRIEDRICH-MUSEUM, BERLIN

GIAN BOLOGNA



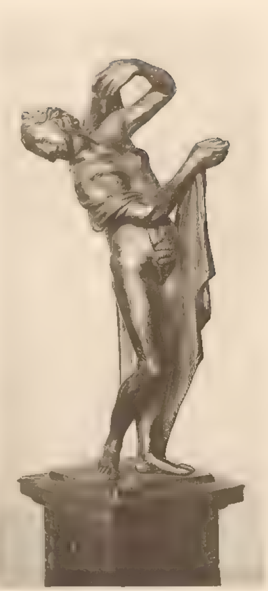


IM KUNSTHANDEL

WERKSTATT GIAN BOLOGNAS

WORKSHOP OF GIAN BOLOGNA







PRIVATBESITZ

ART DES GIAN BOLOGNA

STYLE OF GIAN BOLOGNA



COLL. MARG OPPENHEIM, BERLIN



MUSEO NAZIONALE, FIRENZE



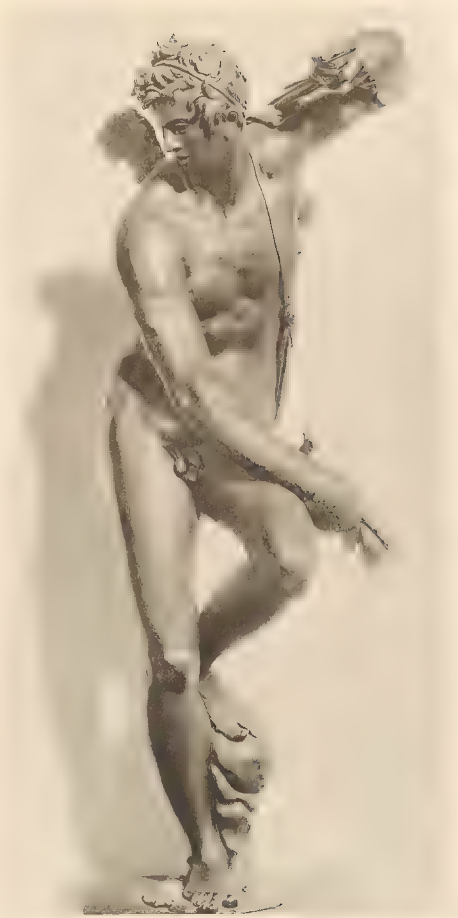
COLL. MARG. OPPENHEIM, BERLIN

NIEDERLÄNDISCH-ITALIENISCHER MEISTER UM 1580

FLEMISH ARTIST WORKING IN ITALY FROM THE END OF THE XVI. CENTURY



KAISER FRIEDRICH-MUSEUM. BERLIN



MUSEO NAZIONALE. FIRENZE

ELIA CANDIDO



VICTORIA AND ALBERT-MUSEUM, LONDON



VICTORIA AND ALBERT-MUSEUM, LONDON



COLL. J. PIERPONT MORGAN, LONDON

NIEDERLÄNDISCH-ITALIENISCHE MEISTER UM 1600

FLEMISH-ITALIAN ARTIST CIRCA 1600



HERZOGL. MUSEUM, BRAUNSCHWEIG

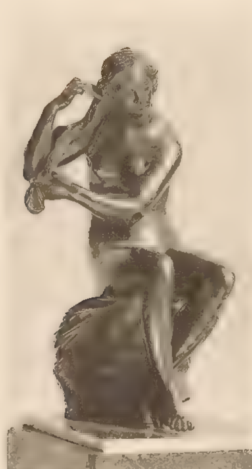


DOGENPALAST, VENEDIG

ITALIENISCHE MEISTER VOM ENDE DES XVI. JAHRHUNDERTS

ITALIAN ARTIST END OF XVI. CENTURY









COLL. PIERPONT MORGAN, LONDON

NIEDERLÄNDISCH-ITALIENISCHER MEISTER
VOM ENDE DES XVI. JAHRHUNDERTS

FLEMISCH ARTIST WORKING IN ITALY AT THE END
OF THE XVI. CENTURY







HERZOGL. MUSEUM, BRAUNSCHWEIG

ITALIENISIERENDER NIEDERLÄNDER VOM ENDE DES XVI. JAHRHUNDERTS

FLEMISH ARTIST WORKING IN ITALY FROM THE END OF THE XVI. CENTURY



KAISER FRIEDRICH-MUSEUM. BERLIN



COLL. JOH. P. HESELTINE. LONDON



KAISER FRIEDRICH-MUSEUM. BERLIN

NIEDERLÄNDISCH-ITALIENISCHER MEISTER UM 1590

FLEMISH ARTIST WORKING IN ITALY CIRCA 1590



KAISER FRIEDRICH-MUSEUM, BERLIN



WALLACE-COLL., LONDON



COLL. J. PIERPONT MORGAN, LONDON

ITALIENISIERENDE NIEDERLÄNDISCHE MEISTER VOM ENDE DES XVI. JAHRHUNDERTS

FLEMISH ARTIST WORKING IN ITALY FROM THE END OF THE XVI. CENTURY



VICTORIA AND ALBERT-MUSEUM, LONDON

PIETRO TORRIGIANI ZUGESCHRIEBEN
PIETRO TORRIGIANI SUPPOSED



VICTORIA AND ALBERT-MUSEUM, LONDON

ITALIENISCHER MEISTER DES XVI. JAHRHUNDERTS
ITALIAN ARTIST XVI. CENTURY





COLL. BARON GUSTAVE DE ROTHSCHILD, PARIS

ITALIENISCHER MEISTER UM 1570

ITALIAN ARTIST CIRCA 1570



COLL. ALBERT FIGDOR, WIEN



COLL. JOH. P. HESELTINE, LONDON

ITALIENISCHE SCHULE DES XVI. JAHRHUNDERTS

ITALIAN SCHOOL OF THE XVI. CENTURY



HERZOGL. MUSEUM. BRAUNSCHWEIG



COLL. PIERPONT MORGAN. LONDON



HERZOGL. MUSEUM. BRAUNSCHWEIG

FRANCESCO DI GIOVANNI GEN. CECCO DEL TADDA

ITALIENISCHER MEISTER VOM ENDE DES XVI. JAHRHUNDERTS

ITALIAN SCHOOL LATE XVI. CENTURY



HOFMUSEUM, WIEN

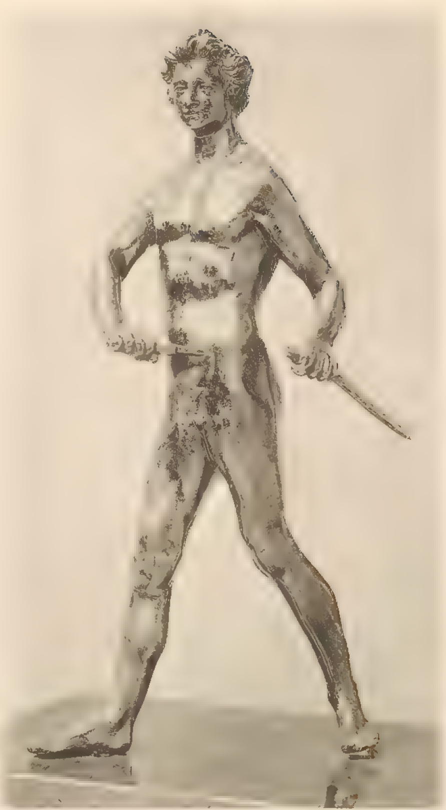


COLL. GRAF DÖNHOFF-FRIEDRICHSTEIN



ITALIENISCHE MEISTER DER II. HÄLFTE DES XVI. JAHRHUNDERTS

ITALIAN ARTIST SECOND HALF OF XVI. CENTURY



K. MUSEUM. CASSEL



KAISER FRIEDRICH-MUSEUM. BERLIN



COLL. J. PIERPONT MORGAN. LONDON

ITALIENISCHE MEISTER VOM ENDE DES XVI. JAHRHUNDERTS

ITALIAN ARTIST, END OF XVI. CENTURY



HOFMUSEUM, WIEN



MUSEO NAZIONALE, NAPOLI



HOFMUSEUM, WIEN

FLORENTINER NACHFOLGER MICHELANGELOS

FLORENTINE SUCCESSORS OF MICHELANGELO



KAISER FRIEDRICH-MUSEUM, BERLIN



COLL. J. PIERPONT MORGAN, LONDON



KAISER FRIEDRICH-MUSEUM, BERLIN

ITALIENISCHE SCHULE DES SPÄTEN XVI. JAHRHUNDERTS

ITALIAN SCHOOL LATE XVI. CENTURY





FLORENTINER KUNSTHANDEL
FLORENTINE TRADE IN WORKS OF ART



COLL. O. HULDSCHINSKY, BERLIN



FLORENTINER KUNSTHANDEL
FLORENTINE TRADE IN WORKS OF ART



COLL. O. HULDSCHINSKY, BERLIN

FLORENTINER SCHULE VOM ENDE DES XVI. JAHRHUNDERTS

FLORENTINE SCHOOL END OF XVI. CENTURY



COLL. G. BENDA, WIEN



COLL. A S. DREY, MÜNCHEN



COLL. G. BENDA, WIEN

OBERITALIENISCHER MEISTER DES XVI. JAHRHUNDERTS

NORTH ITALIEN ARTIST OF XVI. CENTURY



COLL. J. P. HESELTINE, LONDON



COLL. G. BENDA, WIEN



COLL. J. P. HESELTINE, LONDON

ITALIENISCHE MEISTER DES XVI JAHRHUNDERTS

ITALIAN ARTIST XVI. CENTURY



VICTORIA AND ALBERT-MUSEUM, LONDON



MUSÉE DU LOUVRE, PARIS



VICTORIA AND ALBERT-MUSEUM, LONDON

ITALIENISCHE MEISTER DER II. HÄLFTE DES XVI. JAHRHUNDERTS

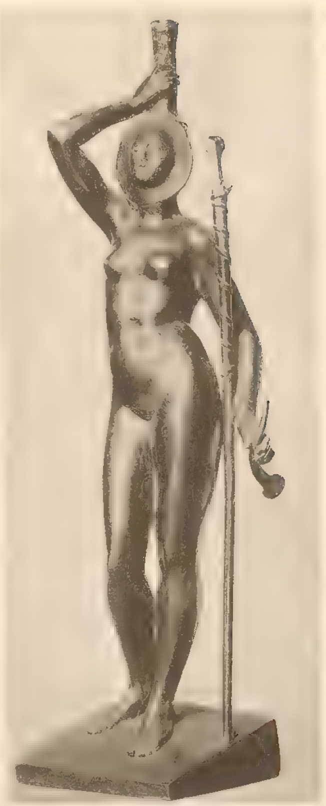
ITALIAN ARTIST SECOND HALF OF XVI. CENTURY



HOFMUSEUM. WIEN



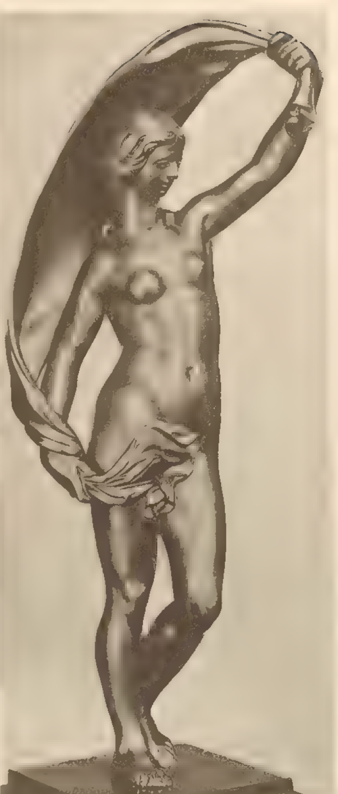
VICTORIA AND ALBERT-MUSEUM. LONDON



HOFMUSEUM. WIEN

ITALIENISCHE MEISTER DER II. HÄLFTE DES XVI. JAHRHUNDERTS

ITALIAN ARTIST SECOND HALF OF XVI. CENTURY



COLL. W. v. DIRKSEN, BERLIN



COLL. J. PIERPONT MORGAN, LONDON



HOFMUSEUM, WIEN

ITALIENISCHE MEISTER DER II. HÄLFTE DES XVI. JAHRHUNDERTS

ITALIAN ARTIST SECOND HALF OF XVI. CENTURY





COLL. J. PIERPONT MORGAN, LONDON

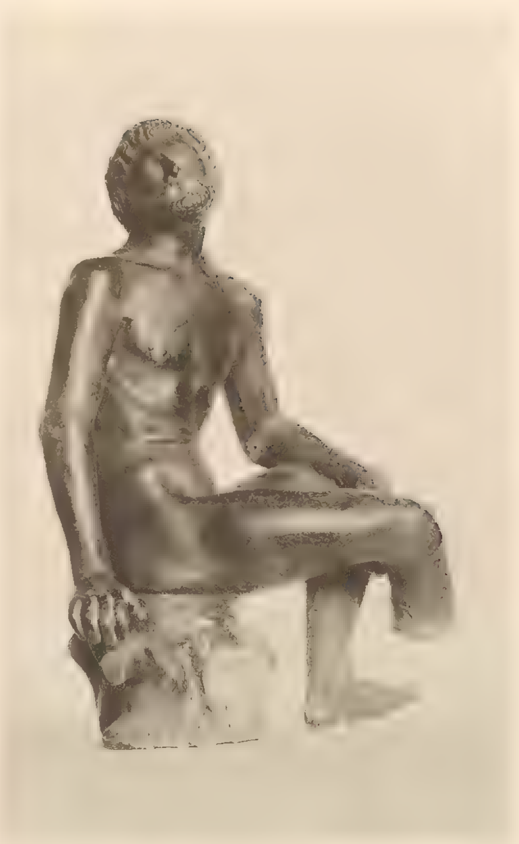
BERTOLDO

ART DES BERTOLDO



COLL. J. PIERPONT MORGAN, LONDON

BELLANO (?)



MUSEO NAZIONALE, NAPOLI

PADUANER MEISTER UM 1480
PADUAN ARTIST CIRCA 1480







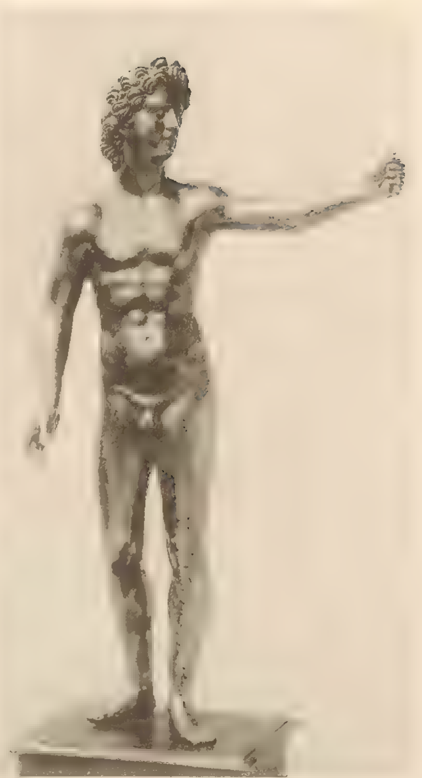
HOFMUSEUM, WIEN

PIER JACOPO ALARI-BONACOLSI GEN. ANTICO

PIER JACOPO ALARI-BONACOLSI CALLED ANTICO



HOFMUSEUM, WIEN



COLL. J. PIERPONT MORGAN, LONDON



MUSEO NAZIONALE, NAPOLI

PIER JACOPO ALARI-BONACOLSI GEN. ANTICO

PIER JACOPO ALARI-BONACOLSI CALLED ANTICO


COLL. DR. V. PANNWITZ, BERLIN


HERZOGL. MUSEUM, BRAUNSCHWEIG

WIEDERHOLUNGEN NACH P. ILARIO BONACOLSI GEN. ANTICO

REPETITIONS FROM P. ILARIO BONACOLSI CAL. ANTICO



COLL. HENRY OPPENHEIMER, LONDON

RICCIO



COLL. OTTO GUTEKUNST, LONDON

SCHULE DONATELLOS
SCHOOL OF DONATELLO

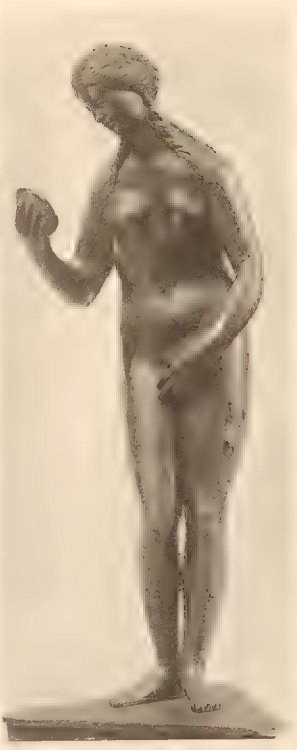


VICTORIA AND ALBERT-MUSEUM, LONDON

ITALIENISCHER MEISTER UM 1550
ITALIAN ARTIST, CIRCA 1550







COLL. EDUARD SIMON, BERLIN

ITALIENISCHE KÜNSTLER IN DER RICHTUNG DES ANTICO
ITALIAN ARTISTS IN THE MANNER OF ANTICO



COLL. EDUARD SIMON, BERLIN



COLL. WIDENER, PHILADELPHIA



COLL. Dr. v. PANNWITZ, BERLIN

OBERITALIENISCHE MEISTER DER I. HÄLFTE DES XVI. JAHRHUNDERTS

NORTH ITALIAN ARTIST FIRST HALF OF XVI. CENTURY



MUSÉE CLUNY, PARIS



MUSÉE CLUNY, PARIS



MUSÉE DU LOUVRE, PARIS

MAFFEO OLIVIERI



MUSEO DEL CASTELLO, MILANO

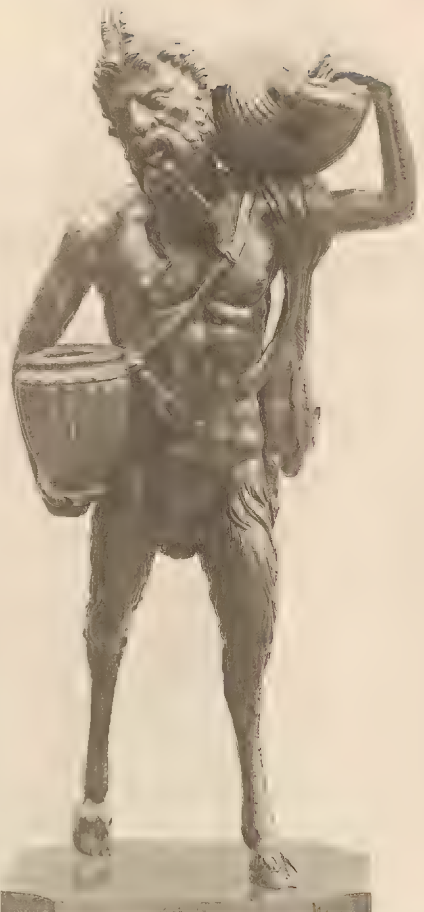


COLL. J. PIERPONT MORGAN, LONDON

RICCIO



COLL. J. PIERPONT MORGAN, LONDON



COLL. OTTO GUTEKUNST, LONDON

RICCIO



COLL. W. H NEWALL, CROXLEY GREEN



MUSEO NAZIONALE, FIRENZE





COLL. O. H. GUTEKUNST, LONDON

RICCIO







COLL. J. PIERPONT MORGAN, LONDON

RICCIO



HOFMUSEUM, WIEN



COLL. J. PIERPONT MORGAN, LONDON

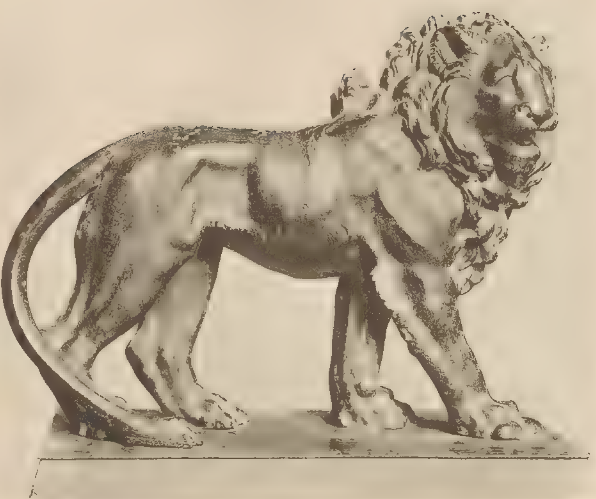


VICTORIA AND ALBERT-MUSEUM, LONDON

PADUANER MEISTER UM 1500

RICCIO

PADUAN ARTIST CIRCA 1500



COLL. EDUARD SIMON, BERLIN



VICTORIA AND ALBERT-MUSEUM, LONDON



VICTORIA AND ALBERT-MUSEUM, LONDON

ITALIENISCHE MEISTER DER I. HÄLFTE DES XVI. JAHRHUNDERTS

ITALIAN ARTIST FIRST HALF OF XVI. CENTURY



COLL. NEWALL, LONDON



COLL. J. PIERPONT MORGAN, LONDON

PADUANISCH VENEZIANISCHE MEISTER DES XVI. JAHRHUNDERTS

PADUAN-VENETIAN MASTERS OF THE XVI. CENTURY



1. HENRY OPPENHEIMER COLL., LONDON



2. PIERPONT MORGAN COLL., LONDON



3. HENRY OPPENHEIMER COLL., LONDON

PADUANER MEISTER VOM ANFANG (2. U. 3.) UND
VON DER MITTE (1) DES XVI. JAHRHUNDERTS

PADUAN ARTISTS AT THE BEGINNING (2. 3) AND
ABOUT THE MIDDLE (1) OF THE XVI. CENTURY





COLL. MURRAY MARKS, LONDON

VENEZIANISCHER MEISTER UM 1525

VENETIAN CIRCA 1525





COLL. J. PIERPONT MORGAN, LONDON

ITALIENISCHER MEISTER VOM ANFANG DES XVI. JAHRHUNDERTS

ITALIAN SCHOOL FIRST HALF OF XVI. CENTURY



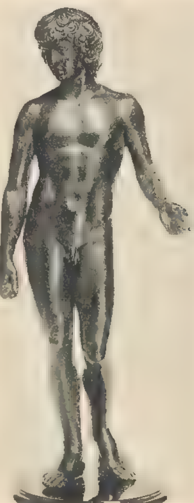
HISTORISCHES MUSEUM. BASEL



COLL. J. PIERPONT MORGAN. LONDON



KAISER FRIEDRICH-MUSEUM. BERLIN



COLL. HENRY OPPENHEIMER. LONDON



KAISER FRIEDRICH-MUSEUM. BERLIN

NACHBILDUNGEN NACH DER ANTIKE

REPRODUCTIONS FROM THE ANTIQUE



COLL. HERMANN ROSENBERG, BERLIN



COLL. OTTO GUTEKUNST, LONDON



COLL. EDUARD SIMON, BERLIN

ITALIENISCHE NACHBILDUNGEN NACH DER ANTIKE UM 1520—1550

ITALIAN REPRODUCTIONS FROM THE ANTIQUE ABOUT 1520—1550







VICTORIA AND ALBERT-MUSEUM, LONDON

ITALIENISCHE MEISTER DES XVI. JAHRHUNDERTS

ITALIAN ARTIST OF XVI. CENTURY



COLL. OTTO BEIT, LONDON



COLL. OTTO GUTEKUNST, LONDON



COLL. OTTO BEIT, LONDON

OBERITALIENISCHER MEISTER VOM ANFANG DER HOCHRENAISSANCE

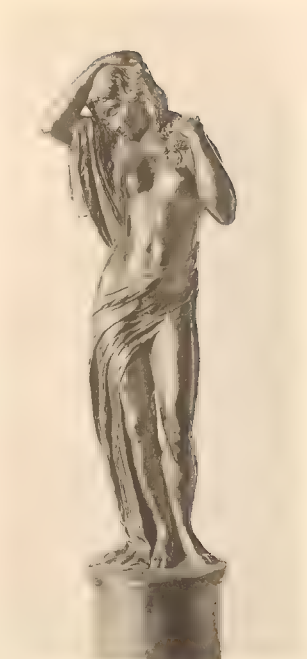
NORTHITALIAN ARTIST IN THE EARLAY PART OF THE XVI. CENTURY



COLL. J. PIERPONT-MORGAN, LONDON



COLL. OTTO GUTEKUNST, LONDON



MUSEO DEL CASTELLO, MILANO

ITALIENISCHE MEISTER DER SPÄTRENAISSANCE

ITALIAN ARTIST AT THE END OF THE RENAISSANCE



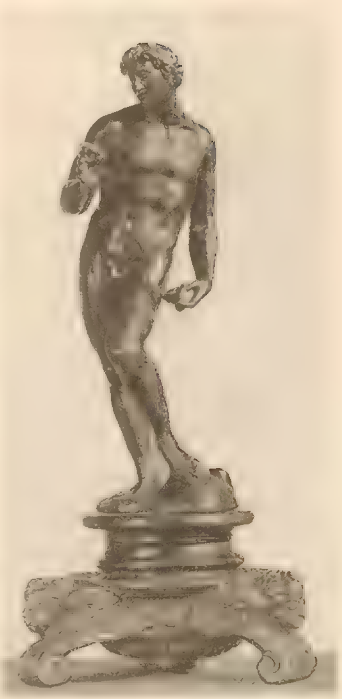
COLL. P. A. B. WIDENER, PHILADELPHIA

PADUANER MEISTER UM 1530
PADUAN ARTIST, CIRCA 1530



COLL. OTTO BEIT, LONDON

G. A. MONTORSOLI (?)



COLL. OTTO BEIT, LONDON

BENVENUTO CELLINI





COLL. BARON MAURICE DE ROTHSCHILD, PARIS

JACOPO SANSOVINO



VICTORIA AND ALBERT-MUSEUM, LONDON

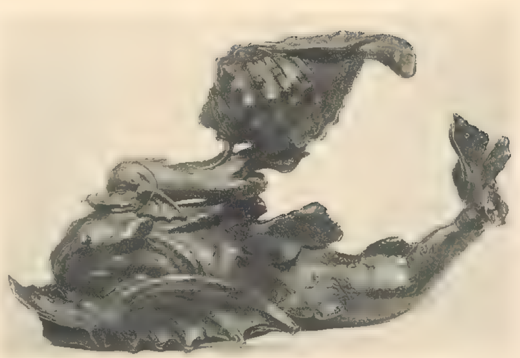
GIOVANNI ANGELO MONTORSOLI (?)



COLL. BARON MAURICE DE ROTHSCHILD. PARIS

GIOVANNI ANGELO MONTORSOLI (?)


COLL. A NOSEDA, MAILAND


VICTORIA AND ALBERT-MUSEUM, LONDON


COLL. A. NOSEDA, MAILAND


COLL. GOLDSCHMIDT, FRANKFURT


COLL. A. SAMBON, PARIS

VENEZIANISCHE MEISTER UM 1550

VENETIAN ARTIST CIRCA 1550



COLL. J. PIERPONT MORGAN, LONDON



COLL. J. PIERPONT MORGAN, LONDON

ALESSANDRO VITTORIA



COLL. J. PIERPONT MORGAN, LONDON

JACOPO SANSOVINO (?)



1. COLL. J. PIERPONT MORGAN, LONDON

1. GIOV. ANTONIO TAVAGNI



2. COLL. J. PIERPONT MORGAN, LONDON

2. VENEZIANISCHER MEISTER VOM ENDE DES XVI. JAHRHUNDERTS

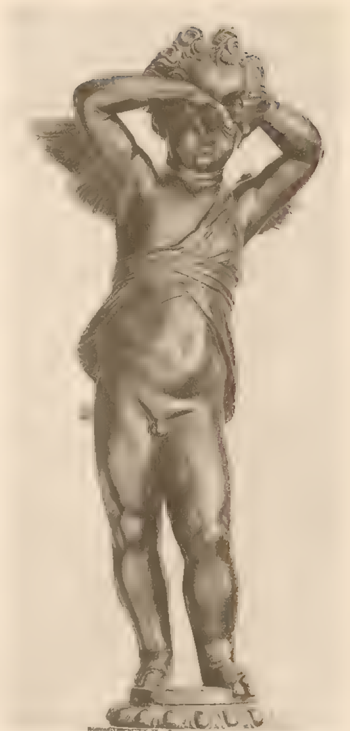
2. NORTH ITALIAN ARTIST XVI. CENTURY



COLL. EDUARD ARNHOLD, BERLIN



COLL. JOHN P. HESELTINE, LONDON



KAISER FRIEDRICH-MUSEUM, BERLIN

ROCCATAGLIATA UND SEINE ART

ROCCATAGLIATA AND HIS STYLE

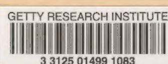


MUSEO ARQUELOGICO NACIONAL, MADRID

NACHFOLGER DONATELLOS

Filarete (Kontuon)

FOLLOWER OF DONATELLO


GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01499 1083